



ante Alighieri

LA DIVINA COMMEDIA

Fratelli Fabbri Editori



Dante Alighieri

LA DIVINA
COMMEDIA

aradiso

Volume VI



Paradiso, Canto XVIII

Beatrice esorta Dante a distogliere la sua mente dal doloroso pensiero dell'esilio e a riporre ogni speranza nella giustizia divina; la bellezza di Beatrice e l'affetto che dimostra verso di lui sono tali che il Poeta prova un dolce smarrimento. Poi la sua donna lo invita a rivolgere l'attenzione ancora a Cacciaguida, il quale gli presenta alcune fra le anime più famose del cielo di Marte: Giosuè e Giuda Maccabeo, Carlo Magno e il paladino Orlando, Guglielmo d'Orange e lo scudiero Renoardo, Goffredo di Buglione e Roberto il Guiscardo.

Dopo che Cacciaguida ha ripreso il suo posto nella croce luminosa di Marte, Dante e Beatrice ascendono al sesto cielo, quello di Giove. Le anime di coloro che nel mondo perseguirono in sommo grado la giustizia, disponendosi nella forma di lettere alfabetiche, scrivono nel cielo la frase: « Diligite iustitiam qui iudicatis terram ». In seguito altri spiriti luminosi scendono a disporsi nell'ultima M della scritta e la lettera, a poco a poco, si trasforma, assumendo la figura dell'aquila, simbolo dell'Impero al quale è affidata l'amministrazione della giustizia in terra.

Il canto termina con una dura invettiva di Dante contro la cupidigia degli uomini di Chiesa, che con il loro comportamento offendono gravemente la giustizia, dimenticando la semplicità e la povertà predicate dal Vangelo.

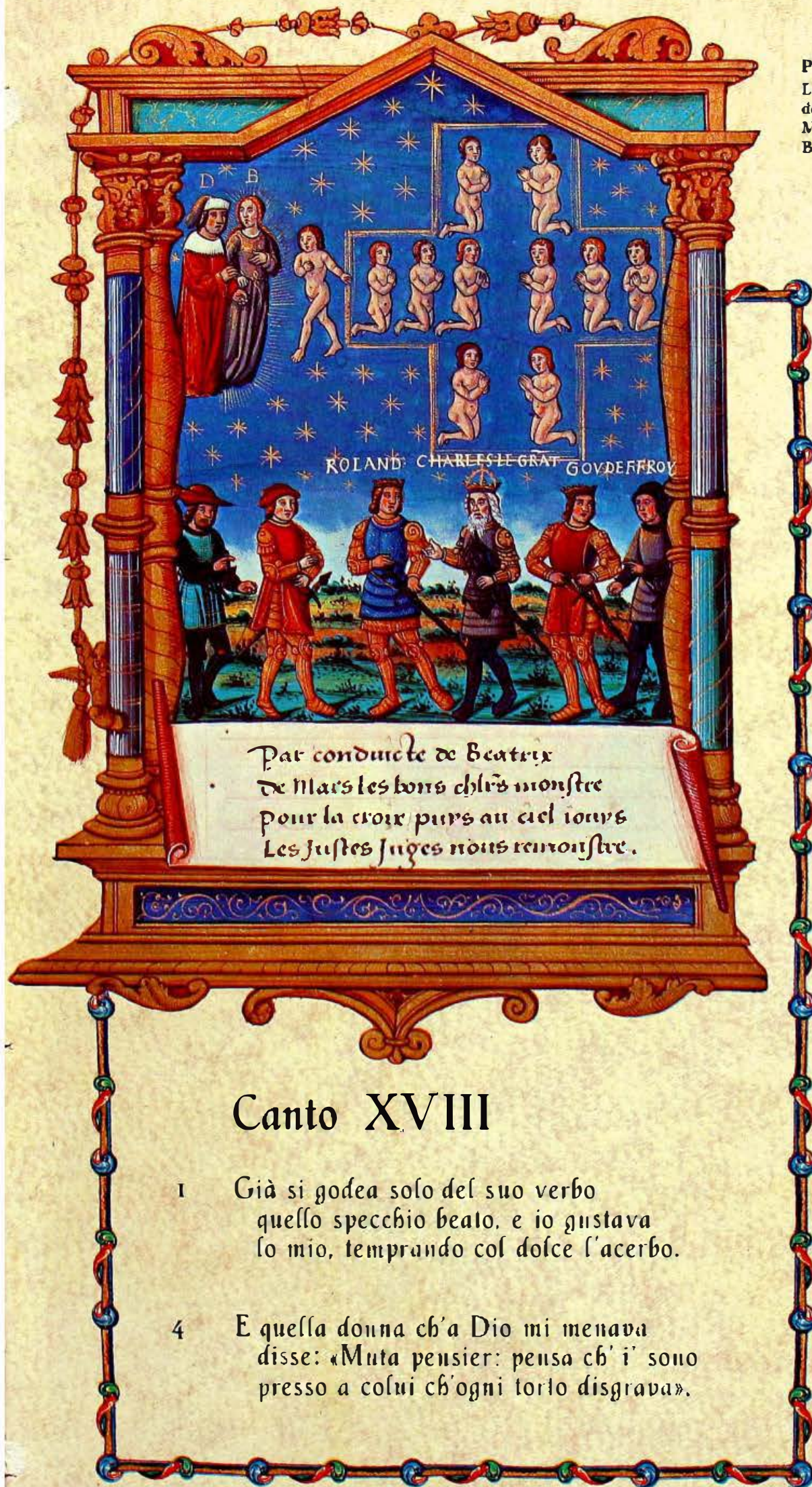
INTRODUZIONE CRITICA

Dopo la trilogia di Cacciaguida il canto XVIII apre quella del cielo di Giove, accentrata intorno al tema della giustizia. Sono questi i canti che certa critica considera esempi cospicui della composizione a nuclei o a strati della *Commedia*, come già avvenne per la *Vita Nuova*. Tuttavia tali nuclei, anche se sviluppano motivi, personaggi, fatti per più canti in una "progressione logica e sentimentale che gradua e arricchisce la vicenda" (Vallone), non possono, a differenza di quanto accade nell'opera giovanile, essere considerati a sé, poiché è sempre accorgimento di Dante - accorgimento, nota ancora il Vallone, che nasce dalla logica stessa del poeta che compone - "sciogliere le angolazioni dei canti a chiusura e ad inizio" e "predisporre un motivo lungo tutto l'arco del canto... che serva poi di avvio o di aggancio al canto o al nucleo dei canti che seguono". Nel nostro caso l'aggancio fra questo canto e quelli che lo precedono è offerto da due motivi: il tono largamente umano e personale dei primi versi (1-8) subito proiettato in un piano metafisico (versi 9-18) - così come nei canti precedenti il destino individuale di Dante diventava il modello di una vicenda collettiva, di un dramma storico generale - e il ruolo di protagonista assunto ancora una volta da Cacciaguida, che prosegue, nella rassegna delle anime dei forti, l'alta eloquenza e il fortissimo slancio spirituale dei suoi discorsi precedenti. La lettura a nuclei, inoltre, presenta il grosso rischio di isolare il motivo o il personaggio o il fatto rappresentati, perdendo di vista l'unità lirico-narrativa dell'opera. Analizziamo i tre canti di Giove: la considerazione sdegnata o dolente di Dante per certe vicende terrene rappresentate in essi nulla toglie alla sua grande e insistente certezza: che il mondo della trascendenza sia opposto al contingente solo nella misura scandita dal peccato. Ma poiché il peccato è stato redento dal Cristo, sussiste una positiva colleganza fra il divino e l'umano, simboleggiata in questi tre canti dal motivo centrale della giustizia umana procedente da quella divina. Proprio nell'ansia della realizzazione di un'unità, il più possibile perfetta, fra terra e cielo è il profondo «centro» poetico da cui nasce la unità di tutto il poema.

L'accordo tematico e tonale dei canti dei giusti non esclude che all'interno di ciascuno di essi il Poeta si sia preoccupato di disporre e graduare la sua materia. La lettura del canto XVIII non tarda a scoprirne l'estrema, inesausta mobilità espressiva, la quale fa sì che la voce del Poeta trasformi e plasmi la temperie del canto, passando da climi di assorta e meditativa contemplazione agli attimi del più acceso rapimento dell'intelletto e, subito dopo,

alle più crude tonalità scaturite da una sferzante, disincantata visione delle cose terrene. Tornano, infatti, con insistenza, alcuni fra i motivi più alti dell'ispirazione che accende tutto il *Paradiso*: un misticismo che giunge al "dismagarsi" del Poeta di fronte a visioni di sovrumana dolcezza (versi 13-18), un'ardente luminosità che pervade ogni cosa, penetrando e rischiarando, attraverso la vista, l'intelletto e lo spirito (versi 55-69); una costante preoccupazione per i problemi terreni che, alla fine del canto, si concreta nella feroce asprezza della satira contro gli uomini di Chiesa (versi 118-136).

Un discorso a parte meriterebbe la minuta rappresentazione delle anime che si dispongono nel segno dell'aquila secondo i canoni di una speciale forma di coreografia celeste. Il Barberi-Squarotti giudica questa parte una "sezione di suprema maestria tecnico-figurativa e simbolica". In essa "si avverte più intenso il gusto dantesco per la difficoltà espressiva, per l'arduo impegno sulla materia difficile, mediante il servizio di una tecnica d'eccezione, che riesce a sollevare la meccanicità descrittiva, l'aridità, anche, dei temi e delle ragioni della figurazione, il suo ritmo complesso e non immediatamente distinguibile per l'accurata minuzia dei particolari, involti entro un linguaggio estremamente allusivo... a una suggestione di lotta accanita con le difficoltà dell'assunto, con la parola e il ritmo e la metrica". L'unità della rappresentazione appare fondata proprio "sulla perspicuità esercitatissima della tecnica", di fronte a una materia eccezionale e oggettivamente difficile da descrivere. Due sono le fasi della rappresentazione: nella prima (versi 76-81 e 88-96) appare "una chiarezza quasi matematica di organizzazione, razionalmente evidenziata: si noti l'esattezza delle indicazioni temporali e spaziali (*dentro, prima, un poco, poi, or... or*), i parallelismi di costruzione sintattica (*cantando... diventando*), la rispondenza accuratissima della similitudine degli uccelli con le anime beate (*or tonda, or altra schiera... or D, or I, or L*)" (Barberi-Squarotti). La presenza del numero (versi 88-89) ribadisce il rigore costruttivo, geometrico della descrizione, nella quale spicca, rileva lo stesso critico, "tanto più chiaramente quanto meno vivida è l'intonazione poetica, il gusto tutto medievale per la chiarezza razionale della matematica come ordinamento perspicuo e armonico delle cose". Nella seconda fase, quella delle celesti metamorfosi della M, la chiarezza e l'equilibrio descrittivi vengono in parte meno, ma ne acquistano la suggestione delle immagini (si noti, ad esempio, la pioggia di luci che scende con una direzione ben precisa e la similitudine dei *ciocchi arsi*) e la ricchezza fantastica con la quale il Poeta traduce in figure un gioco di simboli densi di riposti significati.



1. Cacciaguida, specchiando in sé la divina luce beatificante (quello specchio beato), già godeva silenzioso (solo) del proprio pensiero (verbo), ed io assaporavo il mio, cercando di contemperare quello che mi era stato detto di doloroso (l'acerbo) con quello che mi era stato detto di gradevole (col dolce).

Il verbo è inteso da Dante - secondo l'accezione aristotelica ripresa poi dalla Scolastica - nella sua precisa significazione di « pensiero », di « concetto », ed è qui fulcro sostanziale attorno al quale ruotano le figure di Dante e Cacciaguida, tutto calato, nella dimensione divina questo, ancora partecipe di soffribili sentimenti umani quello. Osserva il Momigliano: "... questa improvvisa astrazione segna mirabilmente la distanza fra Dante e il beato, tutto chiuso nel suo pensiero (verbo), cioè tutto assorto in Dio che egli rispecchia dentro di sé", e il Sapegno acutamente puntualizza che verbo qui "adoperato nella sua accezione meno comune e più strettamente tecnica, serve al Poeta per legare in un solo nesso sintattico, e al tempo stesso per distanziare e contrapporre, l'oggetto del pensiero del beato e il proprio".

4. E Beatrice, che mi guidava a Dio, mi disse: « Lascia il pensiero dell'esilio: considera che io sono vicino a Dio (colui) che allevia (disgrava) ogni torto ».
7. Io mi volsi alle amoroze parole (sono) della mia consolatrice (del mio conforto); e qui rinuncio a descrivere (abbandono) la luce di carità che io allora vidi nei suoi santi occhi;
10. non solo (pur) perché diffido della capacità espressiva delle mie parole, ma anche perché la mia memoria (mente) non può ritornare (redire) tanto sopra se stessa (e ricordare), se Dio non la guida (con la sua Grazia).

Il contrasto con il significato della parola verbo, su cui si accentrano le precedenti terzine, rende più evidente il valore musicale di quell'amoroso sono con cui Dante sublima la figura di Beatrice. "Al contrario del verbo di Cacciaguida, quello di Beatrice « suona », si fa parola e discorso." (Mattalia)

13. Di quel momento posso ricordare solo che, fissandola, il mio cuore (affetto) fu libero da ogni altro desiderio.

Canto XVIII

1. Già si godea solo del suo verbo
quello specchio beato, e io gustava
lo mio, temprando col dolce l'acerbo.
4. E quella donna ch'a Dio mi menava
disse: « Muta pensier: pensa ch' i' sono
presso a colui ch' ogni torto disgrava ».

16. mentre l'eterna bellezza (piacere) di Dio, che raggiava direttamente in Beatrice, mi appagava col raggio riflesso (col secondo aspetto) dai begli occhi (dal bel viso) di lei.

Sfolgorante di luce è la « mediazione » di Beatrice fra Dante e la bellezza di Dio che ella riflette. Dove quel *mi contentava* assume il valore di un'anticipazione beatificante rispetto al supremo momento in cui il Poeta (canto XXXIII, versi 140-141) potrà finalmente fissare lo sguardo in Dio. Il motivo della luce paradisiaca che, riflesso della bellezza di Dio, promana da Beatrice, ritorna con insistenza a sottolineare lo stato di rapita contemplazione in cui si trova la mente di Dante, in un crescendo di



Paradiso XVIII, 43

Da "Grandes Chroniques de France"; Carlo Magno in battaglia; il sovrano riceve la resa dei Saraceni (a sinistra); combattimento e morte di Orlando (a destra).

- 7 Io mi rivolsi all'amoroso sono
del mio conforto; e qual io allor vidi
nelli occhi santi amor, qui l'abbandono;
- 10 non perch' io pur del mio parlar diffidi,
ma per la mente che non può reddire
sovra sé tanto, s'altri non la guidi.

- 13 Tanto poss' io di quel punto ridire,
che, rimirando lei, lo mio affetto
libero fu da ogni altro disire,
- 16 fin che il piacere eterno, che diretto
raggiava in Beatrice, dal bel viso
mi contentava col secondo aspetto.

abbagliante splendore che avrà il suo esito in quel *flammezzar del fulgor santo* con cui Cacciaguida manifesta il desiderio di continuare il dialogo.

19. Abbagliandomi con la luce di un suo sorriso, ella mi disse: « Volgiti (a Cacciaguida) e ascolta, perché non solo (pur) nei miei occhi (ma anche in quelli degli altri beati) risplende la gioia del paradiso ».

Anziché accontentarsi, col Mattalia, di definire il verso "una leggiadra battuta", il Momigliano coglie in esso l'occasione per puntualizzare alcuni aspetti della figura di Beatrice, distinguendo "una Beatrice teologa, imposta dalla struttura; e una Beatrice creatura poetica, nella quale la donna è più o meno trasfigurata, ma non dimenticata". Dante sapientemente sempre tratteggia la figura di lei con sfumature soavemente umane, come in questa immagine "di incomparabile leggerezza" in cui "con-





serva alla Beatrice beata, insieme con la luminosità del paradiso, un'ombra, meno di un'ombra, di compiacimento femminile. Beatrice sorride... il sorriso riscuote Dante, ma aggiunge luce al volto di Beatrice: è luce celeste, ma è anche movimento umano: lo dicono le parole di Beatrice" (Momigliano). Mentre il Montanari coglie in questi colloqui una "interiorità di sorrisi e di espressioni che dicono più delle parole", il Sapegno, riallacciandosi ai commentatori antichi, riferisce un'interpretazione allegorica delle parole di Beatrice: "non pure nella teologica contemplazione si trova la beatitudine, ma altresì nel mirare gli esempi degli eroi della Fede". Il verso 21, nell'essenzialità esemplarmente espressiva, è di quelli che giusta-

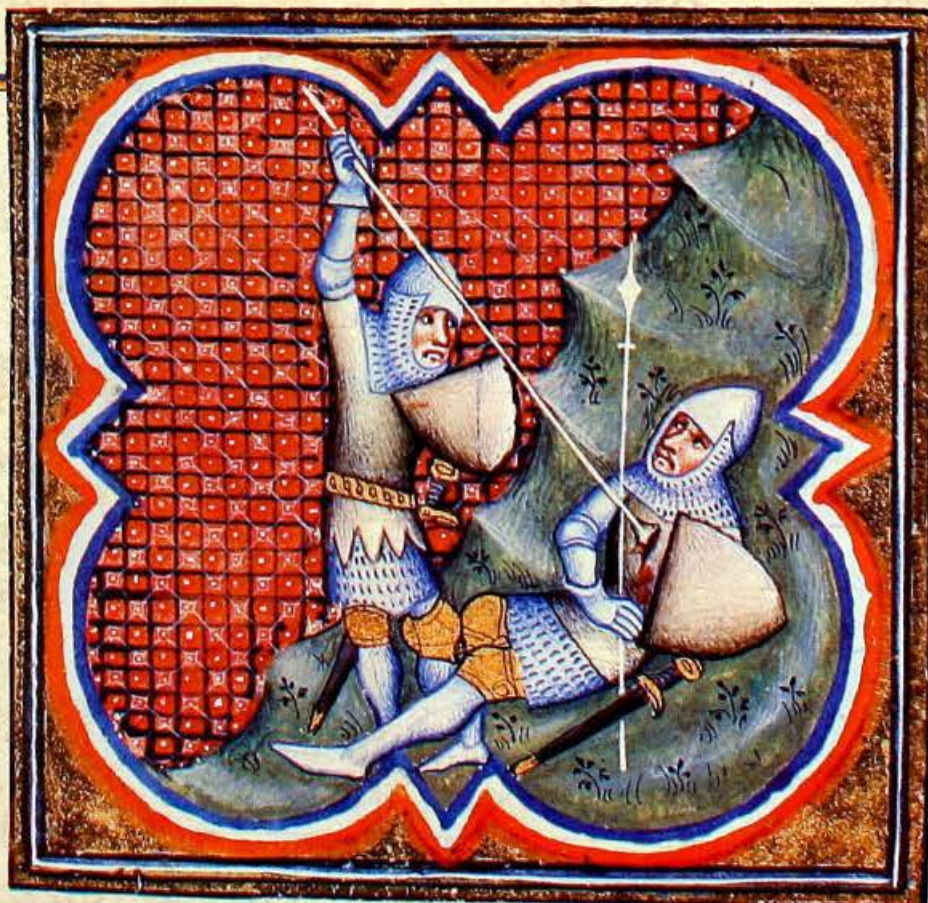
Min. francese - seconda metà del sec. XIV -
(Parigi, Biblioteca Nazionale -
Ms. Fr. 2813 - f. 116 v; f. 121 r; f. 114 v; f. 124 r)

19 Vincendo me col lume d'un sorriso,
ella mi disse: «Volsiti ed ascolta;
ché non pur ne' miei occhi è paradiso».

22 Come si vede qui alcuna volta
l'affetto nella vista, s'elli è tanto,
che da lui sia tutta l'anima tolta,

25 così nel fiammeggiar del fulgor santo,
a ch'io mi volsi, conobbi la voglia
in lui di ragionarmi ancora alquanto.

28 El cominciò: «In questa quinta soglia
dell'albero che vive della cima
e frutta sempre e mai non perde foglia,



mente tengono avvinta l'attenzione al valore di ogni parola del Poeta. Si guardi come quel *pur* del verso 10 (non *perch'io pur del mio parlar diffidi*), esprima il riconoscimento di un'incapacità umana, la struggente constatazione di un'impotenza terrena, mentre il *pur* di Beatrice è delicato, sensibile accento d'umiltà in colei che, consapevole della propria trasfigurazione nell'estasi, vuole però, con una modestia che è tutta soccorrevole partecipazione alla fragilità dell'uomo, distogliere da sé lo sguardo del Poeta per additargli altre luminose presenze paradisiache.

22. Come talvolta quaggiù sulla terra (*qui*) il sentimento interiore (*l'affetto*) si manifesta negli occhi, allorché è tanto grande da prendere tutta l'anima,

25. così nel ravvivato splendore (*nel fiammeggiar*) della luce santa di Cacciaguida, al quale mi volsi, riconobbi il suo desiderio (*conobbi la voglia*) di parlar-

mi ancora un poco (*alquanto*).

28. Egli cominciò: « In questo quinto cielo (*soglia*) del paradiso, che è come un albero che trae la vita (*vive*) da Dio, sua cima, e produce continuamente frutti senza mai perdere nessuna foglia.

L'albero di Dante è geniale immagine che, sorta dall'inesausta fantasia del Poeta, grandiosamente simboleggia in essa tutto il paradiso. Ed "è albero che gode perennemente la gioia del raccolto, senza conoscere mai la malinconia dell'inverno. Il ciclo terreno, che alla gioia del raccolto avvicenda la mestizia della caduta delle foglie, è vinto per sempre" (Montanari). Questo albero, nel quale i rami indicano i diversi gradi di beatitudine, tuttavia non partecipa della natura dell'albero terreno, perché riceve la sua linfa vitale dalla cima e non dalle radici, produce continuamente nuovi frutti e non soggiace al variare delle stagioni e all'invecchiamento: infatti da Dio dipende l'eterna beatitudine delle anime, il cui numero aumenta ma non può diminuire.

31. si trovano spiriti beati, i quali sulla terra, prima di venire in cielo, furono circondati da grande fama (*fuor di gran voce*), così che qualsiasi poeta (*ogni musa*) potrebbe trovare ricca materia di canto (*ne sarebbe opima*) (nelle loro imprese).

34. Perciò (*però*) fissa lo sguardo sui quattro bracci della croce: ogni spirito (*quello*) che io chiamerò per nome, trascorrerà (*farà l'atto*) da un braccio all'altro (*li*) con la velocità con la quale il lampo (*foco veloce*) solca la nube che lo ha generato (*suo*) ».

37. Al nome (*dal nomar*) di Giosuè, nel momento stesso in cui veniva pronunciato (*com'el si feo*), io vidi una luce muoversi lungo la croce: né il suono del nome (*il dir*) fu percepito da me (*mi fu noto*) prima del muoversi della luce (*che 'l fatto*).

Giosuè, figlio di Nun, guidò il popolo d'Israele nella terra promessa dopo la morte di Mosè, il quale lo aveva scelto come suo successore.

40. E al nome del glorioso (*alto*) Giuda Maccabeo vidi un altro spirito muoversi girando su se stesso (*roteando*), e la gioia era come la frusta che (*colpendola*) fa girare la trottola (*paleo*).

Giuda Maccabeo guidò, con i suoi quattro fratelli, la rivolta del popolo ebraico contro il re di Siria, Antioco IV Epifane, che aveva proibito l'osservanza del sabato, della circoncisione, delle astinenze legali. La lotta, durata dal 166 al 160 a.C., si concluse con la vittoria di Israele.

43. Allo stesso modo al nome di Carlo Magno e di Orlando il mio sguardo

- 31 spiriti son beati, che giù, prima che venissero al ciel, fuor di gran voce, sì ch'ogni musa ne sarebbe opima.

- 34 Però mira ne' corni della croce: quello ch'io numerò, li farà l'atto che fa in nube il suo foco veloce».

- 37 Io vidi per la croce un lume tratto dal nomar Iosue com'el si feo; né mi fu noto il dir prima che 'l fatto.

- 40 E al nome dell'alto Maccabeo vidi muoversi un astro roteando, e letizia era ferza del paleo.

- 43 Così per Carlo Magno e per Orlando due ne seguì lo mio attento sguardo, com'occhio segue suo falcon volando.

- 46 Poscia trasse Guiglielmo, e Renoardo, e 'l duca Gottifredi la mia vista per quella croce, e Ruberto Guiscardo.

- 49 Indi, tra l'altre luci mota e mista, mostrommi l'anima che m'avea parlato qual era tra i cantor del cielo artista.

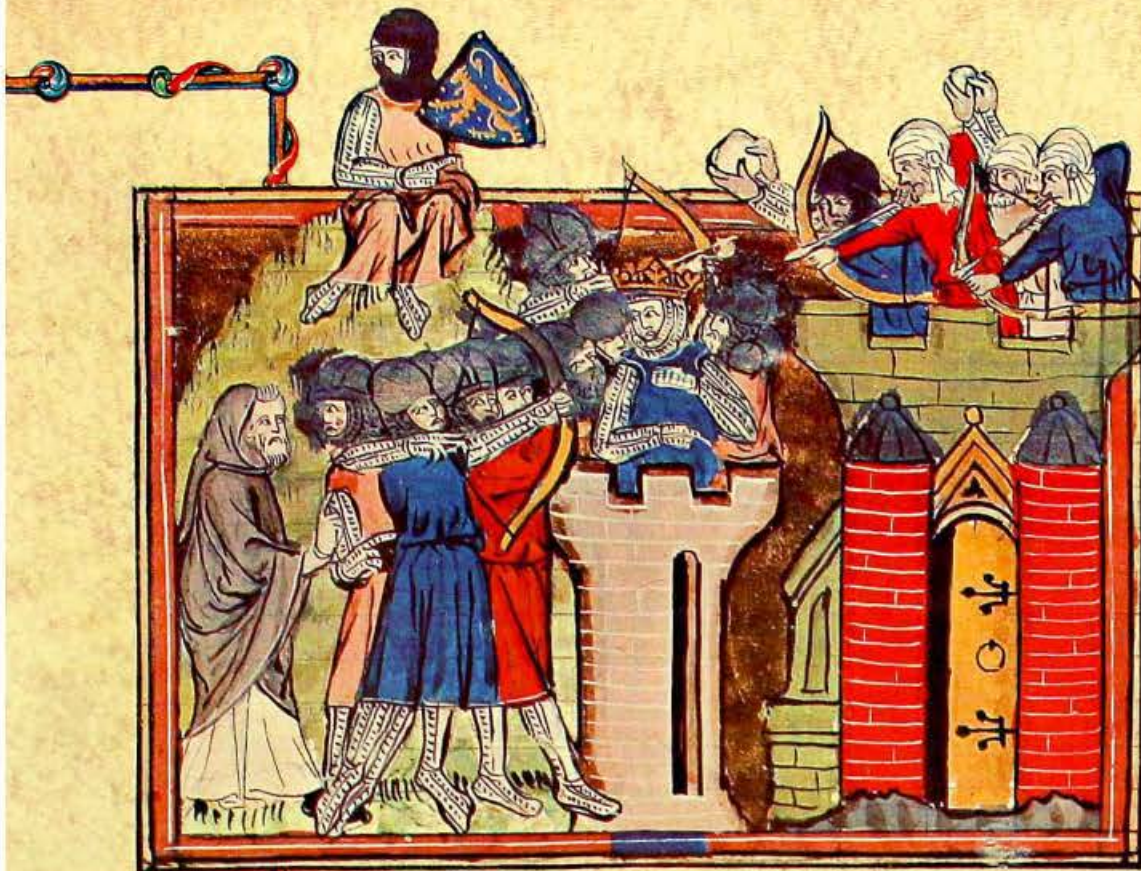
- 52 Io mi rivolsi dal mio destro lato per vedere in Beatrice il mio dovere o per parlare o per atto segnato;

attento seguì il movimento di altre due luci, come l'occhio del falconiere segue il falcone in volo (*volando*).

La necessità - di per sé rischiosamente prosastica - di introdurre ed enumerare personaggi, nulla toglie in Dante all'immediatezza ed evidenza dell'immagine poetica che "spazieggi improvvisamente la visione, misura ariosamente la distanza tra Dante e le ani-

me. Del resto, tutti questi versi (35-45) sembrano librati beatamente nell'aria" (Morigliano).

Ai personaggi biblici Dante accosta gli eroi dell'epopea medievale, scegliendo i due personaggi protagonisti del ciclo carolingio, celebrati come campioni della lotta della Cristianità contro i Saraceni. Carlo Magno (a. 742-814), fondatore del Sacro Romano Impero, non solo difese l'Europa



Paradiso XVIII, 47

Da "Roman de Godefroi de Bouillon": la presa di Gerusalemme, l'esercito dei Saraceni, l'incoronazione di Goffredo di Buglione a re di Gerusalemme. Min. parigina - a. 1337 - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. Fr. 22495 - f. 69 v; f. 229 v; f. 286 v)

cristiana dagli attacchi saraceni, ma operò anche in difesa della Chiesa minacciata dai Longobardi (cfr. *Paradiso* VI, 94-96).

Orlando fu il paladino più famoso di Carlo Magno e cadde a Roncisvalle combattendo contro Agramante re dei Mori.

46. Poi Guglielmo d'Orange, e Renoardo, il duca Goffredo di Buglione, e Roberto il Guiscardo attrassero (*trasse*) il mio sguardo lungo quella croce.

Guglielmo d'Orange, figlio, secondo la leggenda, di Amerigo di Narbona, morì monaco nell'anno 812 a Gellone. È uno dei principali eroi dell'epoca carolingia, protagonista di numerose canzoni epiche insieme con il leggendario Rainouart, un saraceno che egli convertì alla fede cristiana e che, dotato di forza eccezionale e armato di una pesante clava, lo accompagnava nelle sue imprese contro gli infedeli. Dante dovette ritenere personaggio storico anche quest'ultimo, probabilmente perché ai lati della porta centrale del duomo di Verona compare insieme alla statua di Guglielmo anche quella di Renoardo. Goffredo di Buglione (a. 1058-1100), duca di Lorena, fu a capo della prima crociata, che portò alla liberazione di Gerusalemme nel 1099. La figura di Goffredo divenne poi il centro di tutte le composizioni epiche in lingua d'oïl relative alla prima crociata. Roberto il Guiscardo (1015-1085), fu figlio di Tancredi d'Altavilla e capo dei Normanni in Italia. Liberò l'Italia meridionale e la Sicilia dai Saraceni e stabilì l'alleanza del regno normanno con la Chiesa.

49. Quindi, l'anima di Cacciaguida che mi aveva parlato, muovendosi (*mota*) e mescolandosi (*mista*) agli altri spiriti, mi fece sentire (*mostrommi*) quale artista fosse tra i cantori del cielo (di Marte).
52. Io m' volsi verso destra per farmi indicare da Beatrice o con parole (*per parlare*) o con cenni (*per atto*) quello che dovevo fare (*il mio dovere*);
55. e vidi i suoi occhi tanto luminosi (*me-re*), tanto gioiosi, che il suo aspetto superava in bellezza tutti gli altri precedenti, perfino l'ultimo.





Paradiso XVIII, 68-69
Da "De Sphaera" di Leonardo Dati: la raffigurazione del pianeta Giove e dei suoi influssi.



Min. lombarda - sec. XV - (Modena, Biblioteca Estense -
Ms. α X. 2, 14 [Lat. 209] - f. 5 v f. 6 r)

58. E come l'uomo si accorge che la sua virtù cresce di giorno in giorno, perché prova (*per sentir*) una gioia sempre più profonda nel fare il bene.

61. così io, vedendo più bello (*più adorn*) il miracoloso aspetto (*quel miracol*) di Beatrice, m'accorsi che l'arco del mio giro intorno alla terra insieme al cielo, aveva una circonferenza più am-

te le stelle bianche si mostra, quasi argentata" (*Convivio II, XIII, 25*).
Temprata stella: perché è "di temperata complessione, in mezzo de la fredura di Saturno e de lo calore di Marte" (*Convivio II, XIII, 25*).

70. Nella luminosa stella (*facella*) di Giove (*giovia*) io vidi lo sfavillio degli spiriti, che li risplendevano d'amore

(*lo sfavillar dell'amor che li era*), disegnare davanti ai miei occhi le lettere dell'alfabeto (*nostra favella*).

Giovia facella: l'aggettivo significa « di Giove » e, in senso traslato « lieto », « benivolo e bene temperato nelle sue qualità; onde gli antichi dissero che la cagione della felicità era nel circolo di Giove » (*Ottimo*).



Paradiso XVIII, 34-36

La Commedia, Paradiso. Min. di Giovanni di Paolo - sec. XV - (Londra, British Museum - Ms. Yates Thompson 36 - f. 160 r)

pia (*avea cresciuto l'arco*) (essendo salito in un cielo superiore e quindi più ampio).

64. E come muta rapidamente (*in picciol varco di tempo*) il colore in un bianco volto di donna, quando questo si libera (*si discarchi*) dal rossore (*carco*) della vergogna (ritornando al colore naturale).

67. altrettanto rapido (*tal*) fu il mutamento di colore che apparve ai miei occhi, quando mi distolsi (*dal guardare Beatrice*), a causa del candore temperato del sesto cielo (*di contro al colore rosso del cielo di Marte*), che m'aveva accolto dentro di sé.

Dante ascende al cielo degli spiriti giusti, quello di Giove, il quale "intra tut-

55 e vidi le sue luci tanto mere,
tanto gioconde, che la sua sembianza
vinceva li altri e l'ultimo solere.

58 E come, per sentir più diletanza
bene operando, l'uom di giorno in giorno
s'accorge che la sua virtute avanza,

61 sì m'accors' io che 'l mio girar dintorno
col cielo insieme avea cresciuto l'arco,
vedgendo quel miracol più adorno.

64 E qual è 'l trasmutare in picciol varco
di tempo in bianca donna, quando il volto
suo si discarchi di vergogna il carico,

73. E come gli uccelli levatisi in volo (surti) dalle rive di un fiume (di rivera) come se si rallegrassero tra loro (quasi congratulando) per il cibo trovato (a lor pasture), si dispongono in schiera ora circolare ora d'altra forma,

76. così avvolti nella loro luce, i santi spiriti volando qua e là (volitando), cantavano, e assumevano la figura (facien-

si... in sue figure) ora di una D, ora di una I, ora di una L.

Nella rappresentazione degli *augelli surti di rivera*, le gru, Dante si è ispirato a Lucano (*Farsaglia* V, 711-716). Il paragone, felicissimo nella sua immediatezza, introduce una visione che costituisce il motivo centrale di tutto il canto: quella dell'aquila che - come

uccel di Giove, ovvero *uccello divino* - simboleggia il regno di Dio e perciò il regno della giustizia. La similitudine dello stormo di uccelli che nella serena cornice di una natura benigna si rallegrano della propria *pastura* già suggerisce, prima ancora che il Poeta giunga alla vera e propria descrizione della scena, l'immagine delle anime beate che *volitando* e *cantando* si dispon-



67 tal fu nelli occhi miei, quando fui vòsto,
per lo caudor della temprata stella
sesta, che dentro a sé m'avea ricosto.

70 lo vidi in quella giovia! facella
lo sfavillar dell'amor che li era,
segnare alli occhi miei nostra favella.

73 E come augelli surti di rivera
quasi congratulando a lor pasture,
fanno di sé or tonda or altra schiera,

76 sì dentro ai lumi sante creature
volitando cantavano, e faciensi
or D, or I, or L in sue figure.

Paradiso XVIII, 103-108

La Commedia, Paradiso. Min. di Giovanni di Paolo - sec. XV - (Londra, British Museum - Ms. Yates Thompson 36 - f. 161 r)

gono a formare le lettere del biblico insegnamento: *Diligite iustitiam*. Il Momigliano ha sottolineato il senso di intima serenità che il paragone dantesco suscita, definendolo "immagine di mansuetudine e di pace, di quiete dell'anima, una di quelle che sono disseminate per tutto il *Paradiso* e ne costituiscono come lo sfondo sentimentale: sono ottenute con significativa frequenza interpretando umanamente gli atteggiamenti degli uccelli, mettendo in rilievo quel senso di tranquillità che essi danno con le loro mosse e con il loro canto". E nel ritmo musicale dei versi pare direttamente trasfuso il coro beato e beatificante delle anime.

79. Dapprima, cantando, si muovevano sul ritmo del loro canto (*a sua nota*); poi, assumendo la forma di una di queste

lettere, si arrestavano un poco e tacevano.

Il sospetto di "ingegnosa coreografia" (Montanari) creato dall'improvviso situarsi delle anime nelle immobili figure della scritta, è riscattato dal valore espressivo, quasi di pausa musicale, che assume, nella chiusa della terza, lo spegnersi insieme del moto e del canto (*un poco s'arrestavano e taciensi*) in un silenzio che chiude e raccoglie la scena. Ne nasce come un attimo di smarrito stupore che subito il Poeta rompe con l'aprirsi della nuova terza sull'improvvisa invocazione alle Muse.

82. O celeste musa (*diva Pegasea*) che fai gloriosi e rendi immortali (*longevi*) i poeti (*li 'ngegni*), ed essi col tuo aiuto (*teco*) rendono immortale la fama delle città e dei regni.

L'invocazione è rivolta a tutte le Muse, come simbolo della poesia creatrice d'immortalità. Esse sono qui chiamate Pegasee, perché la loro sede è sull'Elicona dove la fonte Ippocrene fu fatta scaturire da un calcio di Pegaso, il mitico cavallo alato. Alcuni commentatori propongono il nome di Calliope o di Urania o di Euterpe, "alla quale gli antichi assegnavano la sfera di Giove" (Torraca).

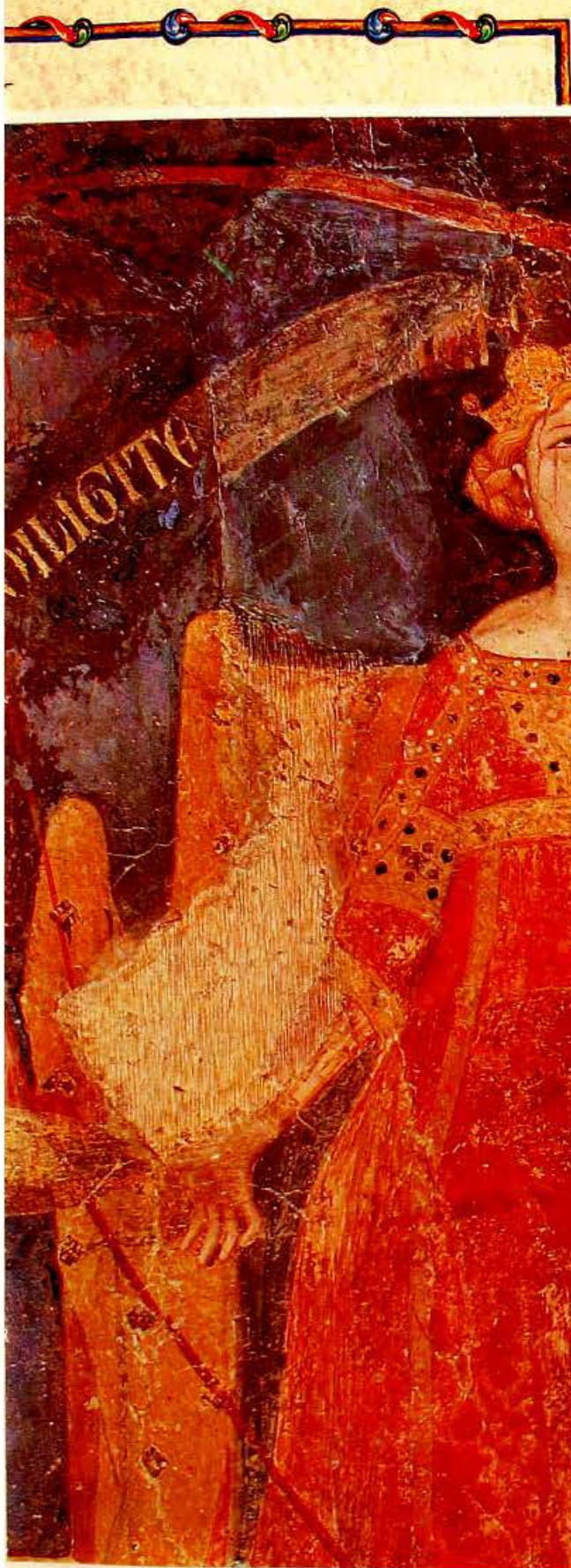
85. illuminami con la tua luce (*di te*), in modo che io possa rappresentare efficacemente (*rilevi*) le figure disegnate da questi spiriti, così come si sono impresse nella mia mente (*l'ho concette*): appaia il tuo potere (*tua possa*) in questi miei versi inadeguati (*brevi*) (alla materia trattata)!

88. Apparvero dunque trentacinque (*in cinque volte sette*) vocali e consonanti; ed io fissai nella memoria le lettere componenti ciascuna parola (*le parti*), nell'ordine (*si*) in cui mi si mostrarono espresse in figura (*dette*).

91. « Amate (*diligite*) la giustizia » furono il primo verbo e il primo nome della frase dipinta nel cielo: « voi che (*qui*) siete giudici (*iudicatis*) in terra » furono le ultime (*sezzai*) parole.

Diligite iustitiam qui iudicatis terram sono le parole con le quali inizia il libro della Sapienza. Come le anime del cielo di Marte esprimevano quello che era stato l'ideale della loro vita formando la figura della croce nella quale lampeggiava Cristo, così le anime dei giusti si dispongono in modo da "dipingere" in oro sull'argento del cielo di Giove (versi 95-96), una scritta che ammonisce coloro che sono alla guida dell'umanità, a perseguire il fine supremo della giustizia, in campo religioso come in quello civile. Quest'idea della giustizia, luminosamente apparsa a Dante dal cielo come monito e invito, è sorgente di tutti gli ulteriori sviluppi del canto. È dalla M con cui termina la parola IUSTITIAM che si formerà la figura dell'aquila, attraverso una meta-

- 79 Prima, cantando, a sua nota moviensi;
poi, diventando l'un di questi segni,
un poco s'arrestavano e taciensi.
- 82 O diva Pegasea che li 'ngegni
fai gloriosi e rendili longevi,
ed essi teco le cittadi e' regni,
- 85 illustrami di te, sì ch' io rilevi
le lor figure com'io l' ho concette:
paia tua possa in questi versi brevi!
- 88 Mostrarsi dunque in cinque volte sette
vocali e consonanti; ed io notai
le parti sì, come mi parver dette.
- 91 « DILIGITE IUSTITIAM » primai
fur verbo e nome di tutto 'l dipinto;
« QUI IUDICATIS TERRAM » fur sezzai.
- 94 Poscia nell'emme del vocabol quinto
rimasero ordinate; sì che Giove
pareva argento lì d'oro distinto.
- 97 E vidi scendere altre luci dove
era il colmo dell'emme, e lì quetarsi
cantando, credo, il ben ch'a sè le move.
- 100 Poi come nel percuoter de' ciocchi arsi
surgono innumerabili faville,
onde li stolti sogliono augurarsi;
- 103 resurger parver quindi più di mille
luci, e salir, qual assai e qual poco
sì come il sol che l'accende sortille;
- 106 e quietata ciascuna in suo loco,
la testa e 'l collo d'un'aguglia vidi
rappresentare a quel distinto foco.



Paradiso XVIII, 91-93

Da "Allegoria del Buon Governo" di Ambrogio Lorenzetti (1. c. 1348): la rappresentazione simbolica della giustizia. (Siena, Palazzo Pubblico)

morfosi che trasforma dapprima la punta dell'asta mediana della M e poi tutta la lettera in una palpitante, luminosa dimostrazione dell'arcano rapporto esistente fra la giustizia terrena e quella divina da cui essa procede. "Diligite è un imperativo categorico che colpisce, nel momento che Dante scrive, l'imperatore e il pontefice, l'uno e l'altro lontani dalla loro sede, dal giardino dell'Impero: dall'Italia e da Roma. L'autore della *Monarchia* stabilisce nel canto uno dei caratteri fondamentali del poema." (Fallani) Per quanto riguarda

l'idea figurativa di una simile rappresentazione, il critico avanza un'ipotesi suggestiva, ritenendo che Dante sia stato qui ispirato "dal rilievo e dall'importanza solenne e rituale che acquistano nei corali e negli antifonari miniati le lettere in apertura".

94. Poi le anime rimasero ferme e disposte nella figura della emme, ultima lettera dell'ultima parola (che è *terram*), così che in quel punto il pianeta Giove appariva come argento ornato di rilievi d'oro (*d'oro distinto*).
97. E vidi altre anime scendere (dall'Empireo) sul punto più alto della emme, e lì fermarsi cantando un inno, credo, a Dio, il Bene che le attrae a sé.

Il Caetani molto giustamente osserva che la scritta deve essere immaginata in caratteri maiuscoli gotici per comprendere la naturalezza delle successive trasformazioni. Ora la emme maiuscola gotica M (un'asta verticale con ai lati due semicerchi rientranti alla base) assume press'a poco la forma di un giglio araldico (cfr. l'uso del verbo *ingigliarsi* al verso 113): "Dalla scrittura che è già *dipinto* passiamo a un emblema che è figura viva" (Marcovaldi).

100. Poi come dai ceppi arsi dal fuoco, quando vengono percossi, si sprigionano innumerevoli faville, dalle quali gli stolli sogliono trarre favorevoli auspici per sé (*augurarsi*).
103. così si videro alzarsi (*resurger*) dal colmo dell'emme (*quindi*) moltissime luci, e salire (verso l'alto) qual più e qual meno, a seconda del grado di beatitudine che Dio, il sole che le accende (d'amore), ha dato loro in sorte;
106. e allorché ognuna si fu fermata al suo posto, vidi che esse avevano formato la figura della testa e del collo di una aquila in quell'oro che prendeva rilievo (*a quel distinto foco*) sullo sfondo argenteo del cielo di Giove.

Si è compiuto il secondo tempo della metamorfosi della emme: la parte terminale dell'asta mediana prende la forma della testa e del collo di una stilizzata aquila araldica, finché i semicerchi laterali si disporranno in forma di ali e il resto dell'asta costituirà il corpo e le zampe (cfr. verso 114). È evidente il valore allegorico di questa figura: le anime di coloro che in terra hanno esercitato la giustizia, sovrani e magistrati, si sono riunite nella figura che è simbolo dell'Impero, la aquila, l'*uccel di Giove* (*Purgatorio* XXXII, 112), l'*uccel di Dio* (*Paradiso* VI, 4 sgg.). Essa si è formata da

una emme che è la lettera iniziale di Monarchia e quindi simbolo di giustizia, essendo compito dell'impero universale la realizzazione in terra della giustizia divina (*Monarchia* I, XI, 2). Il Parodi, discutendo con la consueta chiarezza e dottrina le diverse interpretazioni che sono state offerte in merito alla figura del cielo di Giove, ritiene che nella momentanea figura del giglio araldico (cfr. versi 97-98-113) sia rappresentato il regno di Francia, che aspirava a sostituirsi all'impero (cfr. *Purgatorio* XX, 44; *Paradiso* VI, 100 e 111); ma la sua pretesa è vana e anch'esso rientrerà presto nella giurisdizione della monarchia universale. Così si può capire - conclude il Parodi - perché nei versi seguenti "improvvisa scoppi l'ira di Dante contro il papa di Avignone; e tutto il passo infine si mostra animato dai medesimi sentimenti e rivolto al medesimo fine cui mira la rappresentazione famosa con cui si chiude la processione simbolica del paradiso terrestre": colpire, cioè, la corruzione della Chiesa, il suo intervento in campo temporale a danno dell'autorità dell'imperatore, il trasferimento della sede papale da Roma ad Avignone.

109. Dio, che così dipinge nel cielo di Giove (li), non ha maestri, ma Egli stesso è il maestro, e da lui deriva (si rammenta) la virtù generativa che dà vita (è forma) agli esseri nelle loro dimore terrene (per li nidi).

Non è Dio che imita la natura, bensì la natura che segue le orme dell'azione divina, cosicché - nota il Montanari - non è Dio che deve adeguarsi all'idea della giustizia che hanno gli uomini, ma sono gli uomini che devono concepire l'idea di giustizia sulle tracce della giustizia divina, la quale si manifesta in terra solo nell'Impero (cfr. versi 115-117).

112. Le altre anime beate, che prima apparivano paghe di assumere la forma del giglio (ingigliarsi) nella lettera emme, con piccoli spostamenti completarono (seguì) la figura (mprenta).
115. O dolce pianeta Giove, quali e quante anime luminose mi mostrarono (prima col loro canto e poi con la figura dell'aquila, simbolo dell'Impero e della giustizia che esso solo può realizzare) che la giustizia umana deriva dall'influsso del cielo che tu adorni con il tuo splendore!
118. Perciò prego Dio, dal quale prende inizio il tuo movimento e il tuo potere di influsso (virtute), affinché rivolga la sua attenzione al luogo da cui esce il fumo che offusca (vizia) la tua luce,
121. in modo che Egli si adiri una seconda

- 109 Quei che dipinge lì, non ha chi 'l guidi;
ma esso guida, e da lui si rammenta
quella virtù ch'è forma per li nidi.
- 112 L'altra beatitudo, che contenta
pareva prima d'ingigliarsi all'emme,
con poco moto seguì la 'mprenta.
- 115 O dolce stella, quali e quante gemme
mi dimostraron che nostra giustizia
effetto sia del ciel che tu ingemmi!
- 118 Per ch'io prego la mente in che s'inizia
tuo moto e tua virtute, che rimiri
ond'esce il fummo che 'l tuo raggio vizia;



Da "Etica Nicomachea" di Aristotile, tradotta in francese da Nicole Oresme: la rappresentazione allegorica della giustizia legale che accoglie sotto il suo mantello le virtù (a sinistra); la rappresentazione allegorica della giustizia distributiva e della giustizia commutativa (a destra).

volta per i commerci che si fanno nella Chiesa (tempio) che fu edificata (si murò) con i miracoli e il martirio (di

Cristo e dei suoi santi).

Nei versi 118-120 e 121-123 è uno di

121 si ch'un'altra fiata omai s'adiri
del comperare e vender dentro al templo
che si murò di segni e di martiri.

124 O milizia del ciel cu' io contemplo,
adora per color che sono in terra
tutti sviati dietro al malo essemplol

127 Già si solea con le spade far guerra;
ma or si fa togliendo or qui or quivi
lo pan che 'l pio Padre a nessun serra.

130 Ma tu che sol per cancellare scrivi,
pensa che Pietro e Paulo, che moriro
per la vigna che guasti, ancor son vivi.

presente alla mente del Poeta. Si noti il vigore della potente sintesi espressiva con cui, nel verso 123, Dante dipinge i meriti della Chiesa militante. Scopriamo in quel - *che si murò di segni e di martiri* - il sacro orgoglio e la amorosa commozione del figlio di fronte alla Chiesa, madre assieme splendida nel fulgore dei suoi miracoli e sanguinante nelle piaghe del suo martirio. *Un'altra fiata*: passando dalla celebrazione della giustizia all'invettiva contro la corruzione della Chiesa che ha il suo centro nella cupidigia della corte papale, da dove esce il fumo che oscura la giustizia sulla terra (cfr. verso 120), Dante invoca sui pontefici che fanno mercato delle cose sacre l'ira divina, quella stessa che, con Cristo, colpì i mercanti nel tempio (*Matteo XXI, 12-13; Marco XI, 15-17; Luca XIX, 45-46; Giovanni II, 14-17*).

124. O anime beate (*milizia*) del cielo di Giove, che io contemplo (nella mia memoria), pregate per i mortali, che



Paradiso XVIII, 91-93

Min. parigina - a. 1376 - (Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio - Ms. 9505-9506 - f. 89 r)

quel bruschi contrasti che spesso nel *Paradiso* dantesco, rompendo all'improvviso l'atmosfera di luminosa quiete (o dol-

ce stella, quali e quante gemme...) riconducono, con accenti fiammeggianti e dolorosi, alla ferita umanità sempre

hanno deviato dalla giusta via per il cattivo (*malo*) esempio (degli uomini di chiesa)!

127. Un tempo si era soliti fare la guerra con le armi, ma ora si fa sottraendo ai fedeli, or qua or là, il pane spirituale che il misericordioso Padre celeste non nega (*serra*) a nessuno.

Dante deplora il ricorso troppo frequente, da parte della Chiesa, alle scomuniche e agli interdetti (che privano



Paradiso XVII, 133-135

"San Giovanni Battista circondato dai fiorini d'oro" attribuito a uno dei migliori seguaci di Giotto nel primo quarto del sec. XIV. Dipinto sulla copertina di un codice contenente, in latino e in volgare italiano, la costituzione e i nuovi ordinamenti dell'associazione dei "monetieri". (Firenze, Archivio di Stato)

i fedeli dei sacramenti, lo *pan spirituale*) come arma contro i suoi avversari politici. Si può vedere, in questa terzina, una particolare allusione alla scomunica lanciata da papa Giovanni XXII contro Cangrande della Scala nel 1317.

130. Ma tu che scrivi (i decreti di scomunica) solo per annullarli poi (per denaro), pensa che Pietro e Paolo, che morirono per la Chiesa (*vigna*) che tu ora vai distruggendo (*guasti*), sono ancora vivi (in cielo e pronti a chiedere vendetta a Dio).

È probabile che l'apostrofe sia rivolta a Giovanni XXII, pontefice dal 1316 al 1334, il quale con ogni mezzo "raunò infinito tesoro" (Villani - Cronaca XI. 20). Alcuni interpreti hanno proposto il nome di Bonifacio VIII e di Clemente V, per altro già morti al tempo in cui Dante scrive questi versi.

133. A buon diritto puoi dire: « Il mio desiderio è volto con tanta forza a San Giovanni Battista, colui che volle vivere solitario nel deserto e che fu martirizzato per premiare una danza (*per salti*),

136. che io non mi curo né di San Pietro (*il pescator*) né di San Paolo (*Polo*) ».

Il canto si chiude sull'empietà delle parole che il Poeta fa pronunciare al corrotto Giovanni XXII: il papa non conosce Paolo, l'apostolo della carità, né Pietro, quella "pietra" su cui Cristo ha fondato la sua Chiesa. Soltanto un santo gli è caro: quel Battista che *per salti* (c'è nell'espressione rapidissima tutto lo spregio per la fatale danza di Salomè) *fu tratto al martiro*. E quando si ricordi che appunto l'effigie di San Giovanni Battista compariva sul *mala-detto fiore* coniato in Firenze (il fiorino era la moneta internazionale del tempo), si comprenderà la feroce ironia di questo accenno di Dante al *fermo... disiro* del papa per la vittima di Erode. Colui che *volle viver solo*... San Giovanni Battista si preparò alla predica-zione nella solitudine del deserto (Luca I. 80) e fu decapitato per premiare la danza della figlia di Erodiade, Salomè, la quale, su suggerimento della madre, aveva chiesto ad Erode la testa del Battista (Matteo XIV, 1-12).

133 Ben puoi tu dire: « I' ho fermo 'l disiro
sì a colui che volle viver solo
e che per salti fu tratto al martiro,

136 ch' io non conosco il pescator né Polo ».



Paradiso, Canto XIX

Le anime dei giusti, raccolte nella maestosa figura dell'aquila, ricordano d'aver meritato la gloria dei cieli per aver osservato sulla terra la giustizia e la misericordia, la quale è complemento indispensabile della giustizia. A loro Dante chiede la spiegazione di un tormentoso dubbio, presente in lui da lungo tempo e riguardante il mistero della predestinazione. L'aquila dichiara, innanzitutto, l'imperscrutabilità dei decreti divini: nessuna intelligenza umana potrà mai penetrare il mistero della sapienza e della giustizia di Dio. Poi risponde alle domande che più frequentemente gli uomini si pongono intorno alla predestinazione: perché sono condannati alla dannazione coloro che, non per colpa propria, non hanno mai conosciuto la fede e sono morti senza battesimo? La risposta è una sola: Dio, sommo Bene, non può volere il male e l'ingiustizia. Gli uomini devono essere paghi di questa verità: tutto ciò che Dio decide avviene secondo giustizia e amore: è più facile che entri nel regno dei cieli un pagano che visse secondo le leggi di natura e secondo i dettami della ragione che non un cristiano il quale non ubbidì ai comandamenti della sua fede.

Nell'ultima parte del canto il Poeta leva una dura invettiva contro i malvagi reggitori d'Europa. Nel giorno del Giudizio Universale la loro disonestà e la loro corruzione appariranno scritte a piene lettere nel libro della giustizia divina.

INTRODUZIONE CRITICA

Il ritmo caratteristico del *Paradiso* - continua alternanza di fasi contemplative e di momenti dominati da preoccupazioni terrene - si realizza pienamente nel canto XIX, come già in quello precedente. Le due lezioni dell'aquila, infatti, si aprono l'una sulla sfera della teologia (trattazione del tema della predestinazione), l'altra su quella della storia (rassegna dei malvagi reggitori d'Europa), la prima sull'umile riconoscimento dei limiti dell'intelletto umano di fronte al mistero divino, la seconda sul giudizio, imperioso e deciso, relativo ai sovrani indegni. Questo fatto ha spinto una parte della critica a giudicare il canto XIX frammentario nell'ispirazione e nell'esecuzione, per cui il discorso dell'aquila relativo alla predestinazione sarebbe una digressione dottrinale, estranea all'atmosfera spirituale palpitante di vivi interessi terreni e sociali con la quale la trilogia dei giusti e lo stesso canto XIX (versi 13-18) si erano aperti. Tale discorso, vertendo sui misteri divini, avrebbe dovuto essere pronunciato, nel cielo seguente, dagli spiriti contemplativi, non essendo opportuno che "Dante cercasse qui nell'aquila, simbolo della giustizia umana, la soluzione del suo angoscioso problema della giustizia divina" (Chimenz). Ma la giustizia umana non è che la proiezione di quella divina (canto XVIII, versi 115-117), alla quale deve conformarsi in ogni suo atto per essere santa e vera, e coloro che fecero della giustizia l'ideale supremo della loro vita possono essere ben degni di affrontare il mistero dei decreti divini. La sfera teoretica e la sfera pratica in Dante, come in tutto il Medioevo, non furono mai soggette ad arbitrarie scissioni: scienza e storia, mondo religioso e mondo politico erano gli elementi costitutori di quell'ordine-forma dell'universo che il Poeta incominciò a vagheggiare dal quarto libro del *Convivio* e che divenne, secondo la felice definizione del Cosmo, il concetto-fulcro della *Commedia*, per cui "tutti i problemi si risolvevano nella dimostrazione di quell'ordine, tutta la storia si piegava a provarne in modo concreto l'attuazione". Fra i più attenti lettori di questo canto, il Sapegno è quello che ha puntualizzato con più chiarezza l'equilibrio, narrativo e rappresentativo, arditamente dinamico del canto. La celebrazione della giustizia, che "è luce di Dio nell'ordine dell'universo", è sentita, "dantescamente, in termini drammatici e si attua in un vasto contrappunto di motivi intellettuali e morali... Il cruccio, e l'irosa polemica del Poeta per i segni dell'ingiustizia terrestre, sul piano politico, implicano un dubbio appena accennato sulla validità della concezione provvidenziale della storia umana, e trovano rispondenza, sul piano teologico, nelle perplessità dottrinali attinenti all'arcano dell'attuazione della giustizia divina nell'eterno. Ma la risoluzione di queste

perplessità teologiche, in una convinta accettazione del mistero e nel riconoscimento della corta vista dell'uomo, si riflette a sua volta in una più serena valutazione delle contraddizioni storiche, destinate a risolversi nel quadro di un disegno provvidenziale". Infatti la lezione teologica si conclude, attraverso il delicato tratto della similitudine della *cicogna*, nella calma ampiezza prospettica dei versi 97-99 e la rassegna dei principi si svolge tra il quietarsi dei *lucenti incendi* che formano l'aquila e le melodie di *quelle vive luci* all'inizio del canto seguente.

L'animazione lirica, nello svolgimento del tema della predestinazione, giustifica l'interesse sempre rinnovantesi con cui si leggono i versi 40-90, a proposito dei quali occorre sottolineare una caratteristica: ben 29 versi sono dedicati all'introduzione, elaborata e concettosa, del problema, la cui spiegazione, ulteriormente rimandata, acuisce l'interesse e l'attenzione del lettore, benché questo esordio, martellando il principio dell'insufficienza dell'intelletto umano, anticipi la conclusione. È un procedimento psicologico-stilistico che fa affiorare un clima di attesa e di tensione (già impostato con l'ansiosa e ardente richiesta di Dante nei versi 25-33), poeticamente efficace a preparare la trattazione di un problema che è soprattutto un dramma storico (la condanna del mondo antico che non conobbe la fede) e che come tale fu sempre avvertito da Dante (nel *Convivio* e nella *Monarchia*), e a rilevare, per contrasto, la serena soluzione di esso: Dio opera sempre secondo giustizia e secondo amore. L'analisi del dato stilistico ci rende ancora più certi della straordinaria partecipazione affettiva del Poeta a quanto l'aquila viene dicendo. Il discorso impone subito la visione del mistero di Dio (versi 40-41) e quindi dell'impotenza della mente umana di fronte ad esso, concludendosi nella potente immagine del mare (ve si 58-63). Allorché l'aquila entra nel vivo della questione, la sua lezione perde ogni rigidezza di schema logico e scolastico, sviluppandosi con il libero movimento di una forma concreta e determinata: *un uom nasce alla riva dell'Indo... muore non battezzato...* Il Poeta abbandona i titoli astratti di certi suoi discorsi teologici (si vedano, per esempio, i versi 19-21 del canto IV che aprono il discorso sulla volontà assoluta e relativa: *tu argomenti: "Se 'l buon voler dura, la violenza altrui per qual ragione di meritar mi scema la misura?"*) e scompone le sequenze logiche per seguire l'imprevedibile ordine poetico. La formulazione è condotta in modo drammatico attraverso lo scontro di domande (*ov'è questa giustizia? ov'è la colpa sua...?*) e la risposta al quesito diventa subito ammonimento (*or tu chi se'...*) che ribadisce - con il significato, con il suono, con il movimento dei versi - il senso del mistero divino, dal quale la lezione aveva preso inizio.



Paradiso XIX, 1-3

La Commedia, Paradiso. Min. lombarda
tardo-gotica - sec. XV (Firenze, Biblioteca
Nazionale - Ms. B.R. 39 - f. 390 r)

1. Davanti a me si mostrava con le ali
aperte la bella figura dell'aquila che
era formata dalle anime riunite insieme
(consecte), liete nel godimento della lo-
ro beatitudine (nel dolce frui).

4. ogni anima sembrava un piccolo rubi-
no (rubinetto) nel quale risplendesse
un raggio di sole così vivo, da riflettere
nei miei occhi il sole stesso (lui).

Difficilmente il lettore potrà dimenti-
care l'esordio del canto XIX, la sua
profonda drammaticità (da una parte
il Poeta, per il quale il concetto e il
sentimento della giustizia sono gli ele-
menti propulsori del suo spirito e della
sua opera, dall'altra l'immagine vivente
di quella giustizia che egli invano cer-
cava sulla terra) e il suo vigore pla-
stico (le ali aperte dell'aquila, che sug-
geriscono un volume e uno spazio im-
mensi) subito tradotto in termini af-
fettivi (la bella image, davanti alla
quale il Poeta si perde in contempla-
zione come di fronte alle corone dei
sapienti o alla croce luminosa dei mar-
tiri). Ora che lo sguardo non è più
distratto dal movimento delle anime che
si dispongono a formare l'aquila e
l'animo non è più preoccupato dal ci-
mento poetico (canto XVIII, versi 82-
87), ora che l'impeto polemico, preci-
pitato nei versi finali del canto prece-
dente in un tono plebeo, si è momen-
taneamente placato, il rito dell'aquila
acquista piena vita poetica. Si libera
da ogni schematismo, da ogni astratta
rispondenza al simbolo, da ogni preci-
sione troppo sottile nei particolari, ele-
menti che, nel canto precedente, inci-
devano negativamente, dando l'impres-
sione di una costruzione forzata. L'a-
quila splende serena, distendendo le sue
ali a protezione e dominio su tutto il
cielo di Giove, brillando del colore ful-
gente dei rubini (e non si dimentichi
il gusto, schiettamente romanico, della
contrapposizione di colori forti e diver-
si: la croce bianchissima nella luce
rosseggiante del cielo di Marte, l'aqui-
la fulva nell'argenteo temperato del cie-
lo di Giove) e della carità concorde
dei beati, che incominciano a parlare
come una persona sola. Infatti la giu-
stizia "in qualunque luogo o tempo,
chiunque sia la persona che la eserciti
sulla terra, è una sola, come una è la
volontà di Dio, in cui essa consiste e
a cui essa si conforma; e da questa uni-

Canto XIX

1 Parea dinanzi a me con l'ali aperte
la bella image che nel dolce frui
liete facevan l'anime conserte:

4 parea ciascuna rubinetto in cui
raggio di sole ardesse sì acceso,
che ne' miei occhi rifrangesse lui.

7 E quel che mi convien ritrar testeso,
non portò voce mai, né scrisse incostro,
né fu per fantasia già mai compreso;

10 ch'io vidi e anche udi' parlar lo rostro,
e sonar nella voce e «io» e «mio»,
quand'era nel concetto «noi» e «nostro».

tà discende naturalmente la concordia assoluta, la perfetta unità, anzi identità, nello spirito e nella forma, di tutti coloro che sono chiamati a giudicar la terra: sicché una sola è la voce della giustizia, quanti che siano coloro che la pronunziano" (Chimenz).

7. E quello che ora (*testeso*: testé) devo raccontare, non fu mai detto, né scritto, né concepito (*compreso*) da alcuna fantasia,
10. perché io vidi e anche udii il becco dell'aquila (*lo rostro*) parlare, e dire (*sonar*) con la sua voce «io» e «mio», mentre logicamente (*nel concetto*) avrebbe dovuto dire «noi» e «nostro».
13. E l'aquila cominciò: «Per aver esercitato (sulla terra) giustizia e pietà io sono qui innalzata alla gloria celeste che supera (*non si lascia vincere*) ogni umano desiderio:
16. e sulla terra lasciai una tale memoria di me, che perfino le genti malvage del mondo (*li*) sono costrette a lodarla (*commendan lei*), anche se non imitano le opere da me compiute (*la storia*)».

Parlano, ad una sola voce, i grandi uomini dell'Impero, per affermare di essersi ispirati, nella loro attività terrena, alla giustizia e alla carità, le due vie attraverso le quali opera Dio (Paradiso VII, 103-105) e quindi opera l'Impero, da Dio stabilito nel mondo (cfr. Monarchia I, XI, 13-14; Epistola V, 7). La giustizia vera, dunque, è inseparabile dall'amore: si ripete, nell'affermazione alta e squillante dell'aquila (per esser giusto e pio), il senso di esultante scoperta e di fervido approdo che il Poeta ha sperimentato all'apparire dell'aquila (o dolce stella, quali e quante gemme...). Lì Dante aveva trovato, in uno splendore di rivelazione, la certezza che la giustizia divina è l'unica, vera fonte di ogni giustizia umana, qui prende coscienza che questa giustizia è anche amore: "Il pellegrino... ritrova ora un senso assai più alto della giustizia di quello per cui aveva tanto combattuto nel mondo. È per lui un sollevarsi dalla parzialità e dagli errori del mondo a una visione assai più alta e luminosa" (Montano).

A completamento e approfondimento di quanto il Poeta è venuto affermando, l'aquila spiegherà che la giustizia vera è quella per la quale l'uomo si sottomette a Dio, conformandosi alla volontà divina, anche là dove questa volontà appare simile al fondo incomprensibile di un grande mare (versi 58-63). Anche se il comandamento della giustizia è ri-

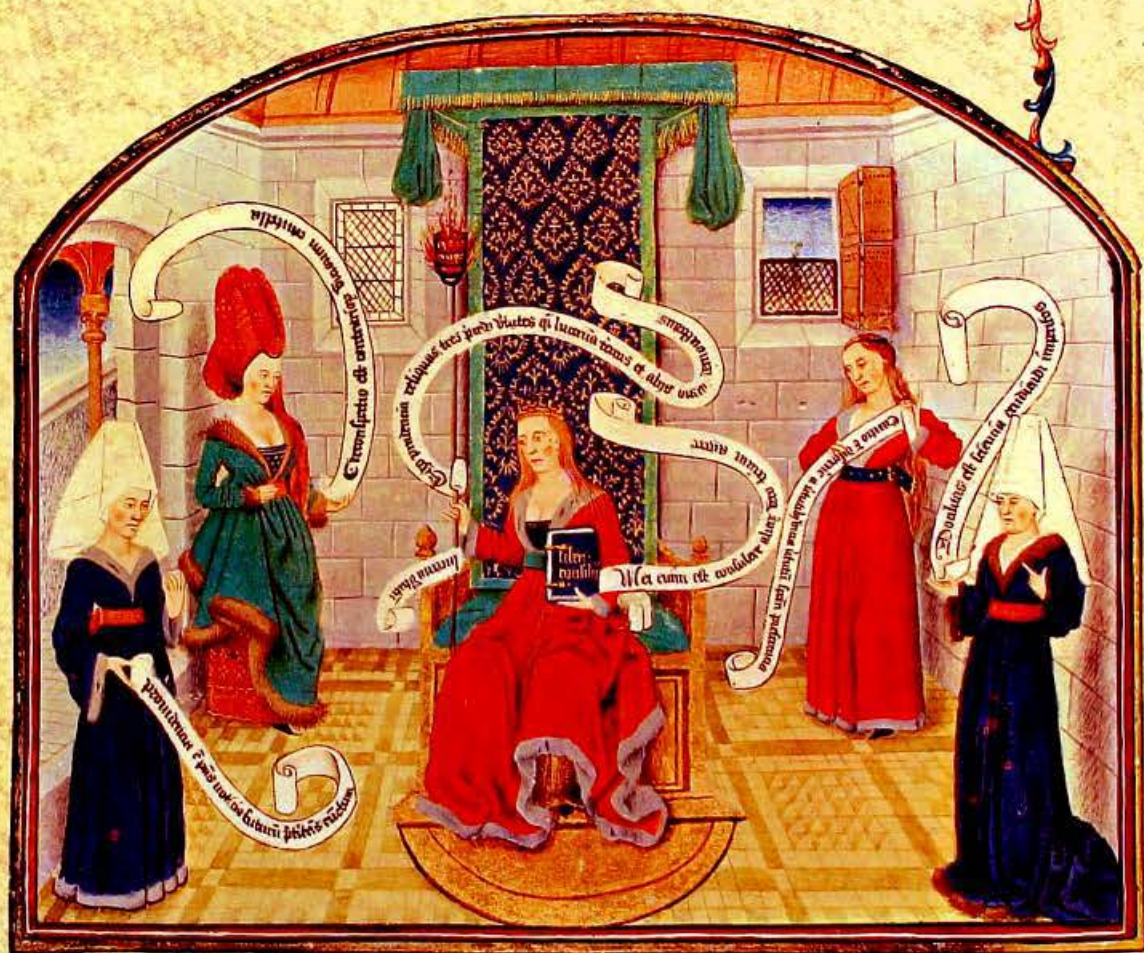
Paradiso XIX, 13

Min. fiamminga - sec. XV - (Rouen, Biblioteca Municipale - Ms. I. 2 - f. 71 v; f. 93 r)



- 13 E cominciò: «Per esser giusto e pio son io qui essaltato a quella gloria che non si lascia vincere a disio;
- 16 ed in terra lasciai la mia memoria sì fatta, che le genti lì malvage commendan lei, ma non seguon la storia;
- 19 Così un sol calor di molte brage si fa sentir, come di molti amori usciva solo un suon di quella image.

Da "Etica Nicomachea" di Aristotile: la rappresentazione allegorica della giustizia e delle cinque virtù (previdenza, circospezione, prudenza, precauzione, docilità) necessarie alla realizzazione di essa in campo politico.



- 22 Ond' io appresso: «O perpetui fiori
dell'eterna letizia, che pnr uno
parer mi fate tutti vostri odori,
- 25 solvetemi, spirando, il gran digiuno
che lungamente m'ha tenuto in fame,
non trovandoli in terra cibo alcuno.
- 28 Ben so io che se 'n cielo altro reame
la divina giustizia fa suo specchio,
che 'l vostro non l'apprende con velame.

volto ai reggitori della terra, il concetto di giustizia del cielo di Giove va ben oltre il campo dei semplici valori politici o della virtù civica di cui avevano parlato Aristotile e tutto il mondo classico. Non si tratta più di stabilire la condotta del giusto mezzo secondo natura e secondo ragione, ma di instaurare un rapporto personale fra l'uomo e Dio, in base al quale la creatura accetta come giusto solo ciò che viene da Lui, perché il resto è tenebra, od ombra della carne, o suo veleno (versi 65-66).

19. Come da (di) molti carboni accesi (brage) proviene un unico calore, così ora da parte di molti spiriti ardenti di carità (di molti amori) usciva un'unica voce dalla figura dell'aquila (di quella imag).
22. Perciò io subito dopo dissi: «O fiori immortali (perpetui) della gioia eterna, che mi fate sembrare una sola (pur) tutte le vostre voci, allo stesso modo in cui da molti fiori emana un unico profumo,

L'invocazione alle anime giuste si apre con un'immagine nella quale il particolare concreto (fiori) si fonde, con naturalezza, all'espressione del sentimento (letizia), mentre tutto viene sollevato e avvolto nell'ombra di un tempo infinito (perpetui... eterna): ogni immagine, ogni similitudine del Paradiso è sostanziata di contenuto teologico, perché da ogni aspetto della realtà terrena s'irradia tutta un'allusione alla realtà interiore e "la poesia è in questo vibrare di allusioni, in questa segreta e pur evidente teologia" (Getto). È il rifiuto della posizione del De Sanctis (solo il "profondo sentimento della natura terrestre" salva la terza cantica dalla monotonia) e del Croce (sono degni di essere ricordate, del Paradiso, solo "alcune particolari visioni di bellezza e di lietezza, i paesaggi fantastici o i lembi di paesaggi fantastici": la poesia più schietta non è nella descrizione degli spettacoli paradisiaci, bensì nelle "comparazioni con cui vuole illustrarli, e nelle quali divaga e si compiace, formandone, più ancora che nelle altre cantiche, piccole liriche perfettissime").

25. scioglietemi, parlando (spirando), il grave dubbio (il gran digiuno) che da lungo tempo mi tormenta (m'ha tenuto in fame), non trovando per esso (non trovandoli) sulla terra alcuna soluzione (cibo) soddisfacente.
28. Io so bene che se la giustizia divina in cielo si specchia direttamente in un altro ordine (reame) di intelligenze, tuttavia anche (nella vostra sfera) si manifesta

senza essere offuscata da alcun velo.

Dante ripete un concetto già esposto nel canto IX (versi 61-63): Dio riflette la sua giustizia sulla gerarchia angelica dei Troni, che, a sua volta, la trasmette a tutti i beati.

31. Voi sapete come mi preparo ad ascoltarvi con attenzione; voi sapete qual è il dubbio che costituisce per me un tormento (*digiun*) così antico».

34. Come il falcone che viene liberato dal cappuccio (*del cappello*), alza il capo e muove festoso le ali (*con l'ali si plaude*), dimostrando il desiderio (*di alzarsi in volo*) e aggiustandosi le penne col becco (*faccendosi bello*),

37. così vidi atteggiarsi l'aquila (*segno*), che era formata (*contestò*) di anime che lodavano la grazia divina, con canti che conosce solo chi è beato lassù.

Il Poeta rappresenta il falcone nel momento in cui, prima di essere lanciato nella caccia, viene liberato dal cappuccio di cuoio con il quale gli si coprivano gli occhi perché rimanesse tranquillo (un uso, questo, introdotto da Federico II, che lo descrive nel suo *De arte venandi cum avibus*). In questa similitudine il Mattalia osserva "il mover del capo a osservare e insieme a liberarsi dell'impressione di carcere o compressione lasciatagli dal cappuccio; il «plaudersi» con le ali, quasi a prova e in un moto di compiaciuto orgoglio; il mostrar *voglia*, desiderio, il fremito dell'istinto che lo spinge al volo e alla preda; e il farsi *bello*, il profilarsi nella sua elegante sagoma di creatura nata al volo e vibrante di predace forza". Ma al di là di questi preziosi particolari occorre cogliere il rapporto che lega la similitudine alla cosa o persona significata. La concretezza e il rude realismo dell'immagine del falcone, avvicinata momentaneamente a quella delle anime beate per la stessa impetuosa manifestazione di gioia, si dissolvono nella seconda terzina, dove l'ispirazione è riportata sul piano paradisiaco dalla leggerezza di quel *segno* (non appare più la maestosità delle *ali aperte*), dall'effusione della *divina grazia*, dalla dolcezza dei *canti*. Il Guzzo ha giustamente notato che le similitudini del *Paradiso* lasciano l'impressione di essere come volatilizzate, per cui i fenomeni terreni evocati dal Poeta rappresentano il punto di partenza di un processo di spiritualizzazione e di purificazione che ascende dall'immagine terrena alla immagine paradisiaca. Per il critico è errato parlare, come ha fatto il De Sanctis, di "terra che presta immagini a rendere intelligibile il cielo; perché la terra stessa si è, man mano, sotto i ritocchi, volatilizzata in natura celeste, ed ora è cielo essa stessa". La tesi del Guzzo è esatta per quanto riguarda questo risultato di "impressione", ma

31 Sapete come attento io m'apparecchio ad ascoltar; sapete qual è quello dubbio che m'è digiun cotanto vecchio».

34 Quasi falcone ch'esce del cappello, move la testa e con l'ali si plaude, voglia mostrando e faccendosi bello,

37 vid'io farsi quel segno, che di laude della divina grazia era contestò, con canti quai si sa chi là su gaude.

40 Poi cominciò: «Colui che volse il sesto allo stremo del mondo, e dentro ad esso distinse tanto occulto e manifesto,

43 non poté suo valor sì fare impresso in tutto l'universo, che 'l suo verbo non rimanesse in infinito eccesso.

46 E ciò fa certo che 'l primo superbo, che fu la somma d'ogni creatura, per non aspettar lume, cadde acerbo;

49 e quinci appar ch'ogni minor natura è corto recettacolo a quel bene che non ha fine e sé con sé misura.

52 Dunque nostra veduta, che conviene essere alcun de' raggi della mente di che tutte le cose son ripiene,

55 non pò da sua natura esser possente tanto, che suo principio non discerna molto di là da quel che l'è parvente.

58 Però nella giustizia sempiterna la vista che riceve il vostro mondo, com'occhio per lo mare, entro s'interna;



non sono accettabili le ragioni su cui si fonda la sua critica, alle quali L. Russo ha obiettato che la ideale trasfigurazione che egli ritiene propria delle similitudini del *Paradiso* è invece sempre propria, e necessariamente, della poesia in quanto tale. Nelle similitudini del *Paradiso* (la conclusione è del Getto) non avviene solo una spiritualizzazione artistica, ma un vero e proprio processo di trasformazione, per cui "l'immagine si dissolve quasi nel contenuto teologico".

40. Poi cominciò: «Dio, colui che creando girò (*volse*) il compasso (*il sesto*) a tracciare gli estremi confini (*allo stremo*) del mondo, e in questo dispose ordinatamente (*distinse*) tante cose occulte e visibili,
43. non poté imprimere (*fare impresso*) la sua infinita perfezione (*suo valor*) in tutto l'universo in modo tale (*si*), che l'idea della sua mente (*l' suo verbo*) non restasse infinitamente superiore (*in infinito eccesso*) rispetto alle cose create.

Dio (l'immagine del Creatore che disegna i confini del mondo è di origine biblica: cfr. *Proverbi VIII, 27-29* e *Giobbe XXXVIII, 5-6*) ha creato e impresso nel mondo un ordine geometrico secondo una legge di assoluta perfezione, ma il creato non possiede in atto tutta la perfezione, perché risulterebbe infinito (e due infiniti si escludono a vicenda). L'idea divina, dalla quale prende forma l'universo (cfr. *Paradiso XIII, 52-57*), non ha toccato il punto estremo della sua potenza: Dio, cioè, essendo infinito, non può realizzare totalmente se stesso nell'universo finito.

46. E ciò è confermato dal fatto che Lucifero (*l' primo superbo*), il quale fu la più alta creatura (*la somma d'ogni creatura*), per non aver atteso la luce della Grazia, precipitò (*cadde*) imperfetto (*acerbo*) dal cielo:

La prova della limitatezza del creato di fronte all'immensità e alla perfezione di Dio è offerta dalla ribellione di Lucifero e dei suoi compagni. Dio, infatti, dopo aver creato gli angeli, fissò per loro un periodo di prova, superato il quale Egli avrebbe concesso loro una pienezza di conoscenza che li avrebbe resi consapevoli della loro imperfezione e quindi della necessità della loro dipendenza da Dio. Lucifero, non avendo voluto aspettare il lume della grazia divina, perse per sempre quella perfe-

zione di conoscenza alla quale invece pervennero gli angeli rimasti fedeli (*De Vulgari Eloquentia* I, II, 3-5).

49. e di qui (*quinci*) appare chiaro che ogni creatura inferiore (*minor natura*) (a Lucifero) è un vaso troppo piccolo (corto *recettacolo*) per contenere Dio, il Bene infinito, il quale non può essere misurato se non con se stesso (*sé con sé misura*).
52. Dunque la nostra intelligenza (*veduta*), che deve essere un raggio (*alcun de' raggi*) riflesso della mente divina di cui sono piene tutte le cose,
55. non può, per (*da*) sua natura, essere tanto potente da non dovere riconoscere che la mente di Dio, suo principio, va molto al di là di quello che essa può vedere (*da quel che l'è parvente*).
58. Perciò (*però*) l'intelletto (*la vista*) che voi mortali ricevete (dal Creatore), si può addentrare nella giustizia divina, come l'occhio può vedere nelle profondità del mare;
61. il quale occhio, benché dalla riva (*proda*) riesca a scorgere il fondo, non lo vede più quando si trova in alto mare (*in pelago*); e tuttavia il fondo c'è (*egli*), ma lo nasconde la sua profondità (*l'esser profondo*).
64. Non c'è (per l'intelletto umano) luce di verità, se non viene dalla luce eternamente serena (della mente divina); quella che non viene di là (*anzi*) è ignoranza (*fenebra*), o nozione offuscata (*ombra*) dai sensi (*della carne*), o velenoso errore (*veleno*) provocato da essi (*suo*).
67. Adesso (*mo*) ti è possibile guardare (*assai t'è... aperta*) nella segreta profondità (*la latebra*) che ti celava la giustizia del Dio vivente (*viva*), per cui (*di che*) ti ponevi una domanda così frequentemente ripetuta (*cofanto crebra*);
70. poiché tu dicevi: "Un uomo nasce sulle rive del fiume Indo, e qui non c'è né chi parli (*ragioni*) né chi insegni (*legga*) né chi scriva di Cristo;
73. e tutti i suoi sentimenti (*voleri*) e i suoi atti sono buoni, per quanto può giudicare la ragione umana, senza peccato nelle opere (*in vita*) o nelle parole (*in sermoni*).
76. Costui muore senza battesimo e senza la fede: che giustizia è questa che lo condanna? dove sta la sua colpa, se egli non crede?"
79. Ora chi sei tu che vuoi salire sul seg-



Paradiso XIX, 109-111
"Giudizio Universale" del Beato Angelico (c. 1384-1455) -
(particolare), (Firenze, Museo San Marco)



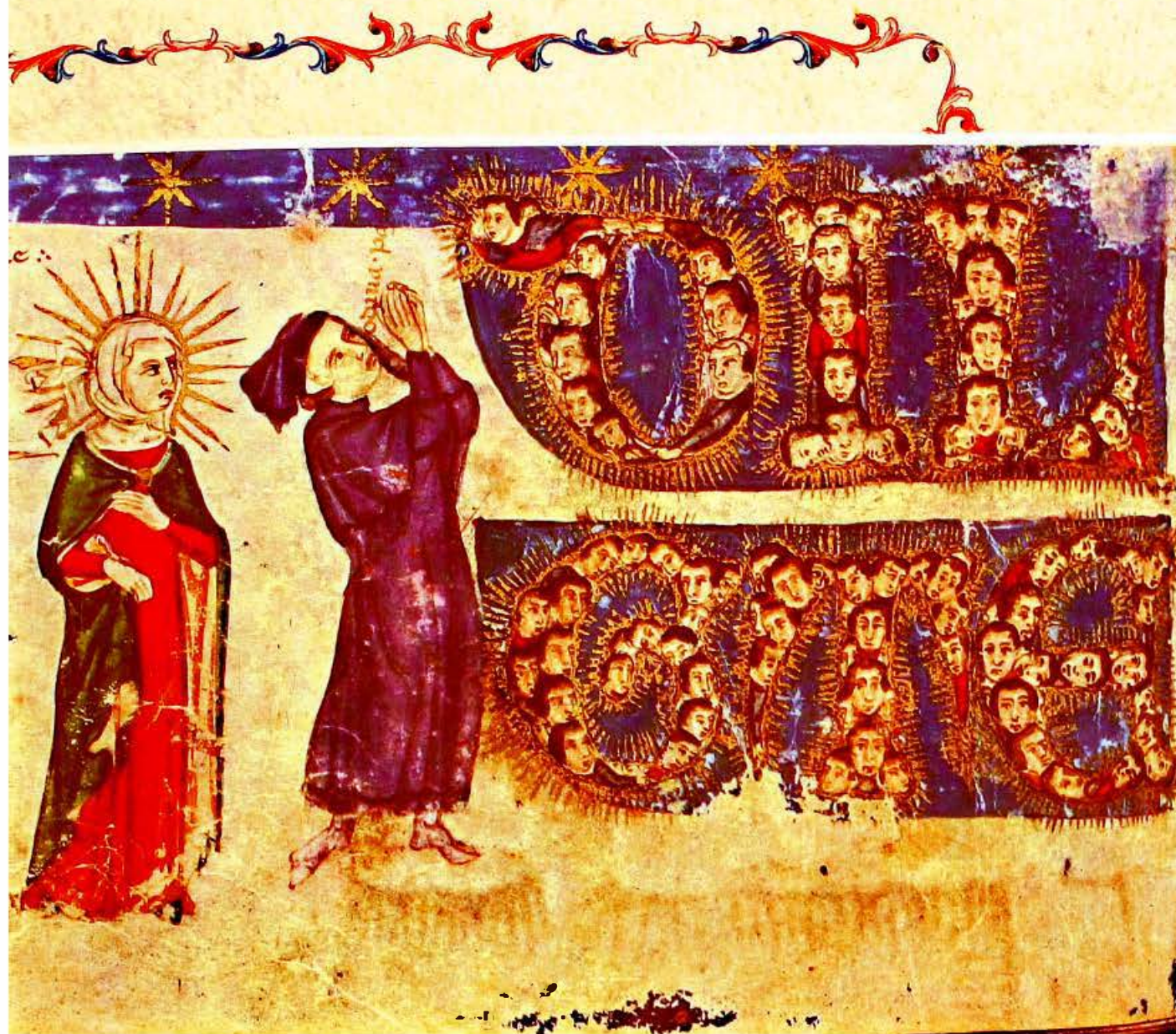
gio (*scranna*) del giudice, per dare un giudizio su cose lontane da te mille miglia (*di lungi mille miglia*) con la tua vista (*veduta*) che non vede al di là di un palmo (*spanna*)?

82. Certamente avrebbe motivo (*sarebbe a meraviglia*) di dubitare colui che fa sottili ragionamenti (*s'assottiglia*) riguardo al mistero della giustizia (*me-co: l'aquila è simbolo della giustizia*), se a guidarvi (*soutra voi*) non ci fosse la Sacra Scrittura.
85. Oh uomini che vivete come bruti (*animali*)! oh ottuse menti umane! La volontà divina (*prima*), che è buona per sua natura (*da sé*), non si allontana mai dal principio con il quale si identifica (*da sé*), il sommo Bene.
88. È giusto tutto quello (*cotanto*) che si conforma a lei: nessun bene creato può attrarre a sé la volontà divina, anzi (*ma*) proprio essa, irradiandosi, genera il bene creato (*lui*)».

Alla questione sollevata dalla vigorosa razionalità che è la caratteristica non solo degli interessi teoretici dell'Alighieri, ma anche del suo profondo sentimento religioso (come si può accordare all'idea della giustizia divina la dannazione eterna di coloro che senza colpa non conobbero Cristo, ma vissero secondo le leggi della morale naturale e quella dei bambini morti senza battesimo?), l'aquila risponde con gli stessi argomenti esposti da San Paolo nelle sue lettere (*Epistola ai Romani IX, 14-32; Epistola ai Filippesi II, 13*). Con la sua *veduta corta d'una spanna* non è lecito all'uomo misurare la giustizia divina: gli basti sapere che Dio è il Bene assoluto e che, quindi, tutto ciò che opera è buono. Secondo il Matitalia l'accettazione fideistica dell'impenetrabilità delle divine deliberazioni, "non esclude né vale ad eliminare una oscura e quasi angosciosa resistenza della ragione e del sentimento morale", quella stessa che era presente "nell'angoscia di Dante e di Virgilio di fronte alla sorte delle grandi personalità del limbo (cfr. *Inferno IV, 31-45*), e nella marcata messa a punto fatta da Virgilio in *Purgatorio VII, 25-36*". Se esatto è il rilievo relativo allo stato d'animo iniziale del Poeta, il critico vede, nella conclusione della lezione teologica dell'aquila, un sentimento di angoscia che in realtà non esiste. Il contrasto, fierissimo, nell'animo di Dante tra dogma e sentimento, tra credente e uomo, di fronte alla condanna del mondo che non aveva conosciuto la fede, quel mondo di alta civiltà e di profonda cultura, al quale il Poeta sentiva di dovere molto, appare qui superato in virtù di una serena accettazione (che non esclude, tuttavia, la tri-



- 61 che, ben che dalla proda veggia il fondo,
in pelago nol vede; e nondimeno
ègli, ma celsa lui l'esser profondo.
- 64 Lume non è, se non vien dal sereno
che non si turba mai; anzi è tenebra,
od ombra della carne, o suo veleno.
- 67 Assai t'è mo aperta la latebra
che t'ascondeva la giustizia viva,
di che facei question cotanto crebra;
- 70 ché tu dicevi: "Un uom nasce alla riva
dell' Indo, e quivi non è chi ragioni
di Cristo né chi legga né chi scriva;



Dante e Beatrice
nel cielo di Giove.

La Commedia,
Paradiso. Min.
napoletana -
sec. XIV - (Holkham
Hall, Lord Leicester
Library - Ms. Holkham
514 - f. 136 v)

- 73 e tutti suoi voleri e atti boni
sono, quanto ragione umana vede,
senza peccato in vita o in sermoni.
- 76 Muore non battezzato e senza fede:
ov'è questa giustizia che 'l condanna?
ov'è la colpa sua, se ei non crede?"
- 79 Or tu chi se' che vuo' sedere a scranna,
per giudicar di lungi mille miglia
con la veduta corta d'una spanna?
- 82 Certo a colui che meco s'assottiglia,
se la Scrittura sovra voi non fosse,
da dubitar sarebb'e a maraviglia.

stezza per quella condanna) della *prima volontà*, ch'è da sé bona, della quale Piccarda aveva detto: *è nostra pace*. La similitudine del cicognino che chiude la prima parte della spiegazione, scolasticamente svolta, recupera una zona di dolcezza e di pace paradisiache con "uno di quegli umili motivi da paradiso francescano" (Momigliano). La serenità con la quale il Poeta conclude il quesito della predestinazione è ribadita dalla terzina seguente, nella quale, in linea con la posizione cristiana, si afferma che se la fede in Cristo è condizione essenziale per la salvezza, ma non salva là dove mancano le opere buone, la mancanza di fede in Cristo venturo o venuto non costituisce motivo insindacabile di dannazione dove non mancano le opere buone e le alte virtù morali e intellettuali. È quanto il Poeta dimostrerà nel canto seguente.

91. Come la cicogna dopo aver nutrito i figli gira volando sopra il nido, e come il cicognino (*quel*) che si è pasciuto (*pasto*) volge gli occhi verso di lei,

94. così fece la benedetta figura dell'aquila, che agitava le ali mosse dalle molteplici volontà (*consigli*) concordi (degli spiriti da cui era formata), e io (come il cicognino) alzai gli occhi (*i cigli*) a guardarla.

97. Girando intorno centava, e diceva: «Come riescono incomprensibili le parole del mio canto a te, che non sei capace d'intenderle, così è incomprensibile il giudizio divino a voi mortali».

100. Dopo che quelle luci, che erano fiamme (*incendi*) di carità accese dallo Spirito Santo, si fermarono sempre disposte nella figura (*segno*) dell'aquila che rese i Romani degni di riverenza (*reverendi*) davanti al mondo,

103. l'aquila (esso) riprese: «In paradiso non salì mai nessuno che non avesse creduto in Cristo, sia prima (*vel pria*) sia dopo (*vel poi*) che egli fosse inchiodato (*si chiavasse*) sulla croce.

106. Ma considera questo: molti che gridano "Cristo, Cristol", nel giorno del giudizio finale saranno assai meno vicini (*prope*) a Lui del pagano (*che tal*) che non lo ha conosciuto;

109. e (anche) un infedele etiope potrà condannare siffatti (*tai*) cristiani, quando (nel giorno del giudizio) si divideranno (*si partiranno*) le due schiere (*collegi*), l'una destinata all'eterna ricchezza (del paradiso), e l'altra destinata all'eterna miseria (*inope*) (dell'inferno).

112. Che cosa non potranno dire gli infedeli persiani (*li Perse*) ai vostri principi, quando vedranno aperto il libro nel quale sono registrate tutte le loro azioni spregevoli (*suoi dispregi*)?

Esaurita la lezione teologica, l'aquila ritorna all'argomento morale-politico con il quale già era terminato il canto precedente e lo chiude nelle forme aspre e apocalittiche della visione del giudizio finale. Un terribile *dies irae* si prepara per coloro che hanno gridato senza convinzione "Cristo, Cristol" (cfr. per questa espressione il passo evangelico di Matteo VII, 21) e per i regi le cui azioni sono degne di disprezzo. L'appassionata e pur sobria eloquenza dei versi 106-114 risolve in modo assolutamente concreto e determinato il gravissimo problema teologico che domina il canto, mentre nelle ultime nove terzine Dante racchiude il quadro dell'Europa travolta nello schema ferreo di un acrostico. Infatti le lettere iniziali dei tre gruppi di terzine L, V, E, formano la parola LVE (per V = U cfr. *Purgatorio* XII, nota alla terzina 61): i cattivi reggitori d'Europa costituiscono la peste della cristianità.

115. In quel libro (*li*) si vedrà scritta, tra le imprese dell'imperatore Alberto I, quella che presto indurrà la penna divina (*tosto moverà la penna*) a registrarla, e a causa della quale sarà devastato (*fia diserfo*) il regno di Boemia con Praga, la sua capitale.

L'imperatore Alberto d'Asburgo (cfr. *Purgatorio* VI, 97 sgg.) invase e devastò il regno di Boemia, conquistandone

la capitale, Praga, nel 1304 e togliendola a Venceslao IV, suo cognato.

118. In quel libro si vedrà il doloroso danno (*il duol*) che, falsificando la moneta, arrecherà alla Francia (*souera Sena*) Filippo il Bello (*quel*) che morirà per il colpo di un cinghiale (*di cotenna*).

Il re di Francia, Filippo il Bello, per



sostenere le spese della guerra contro la Fiandra conìò una nuova moneta, alla quale conservò il valore nominale dell'antica, pur abbassandone il titolo aureo (cfr. Villani - Cronaca VIII, 58). Il re al quale Dante non risparmia le accuse più infamanti nella *Commedia* (cfr. *Purgatorio* XX, 91-93; XXXII, 152-160; XXXIII, 45), morì nel 1314 per un incidente di caccia, allorché fu trascinato in una rovinosa

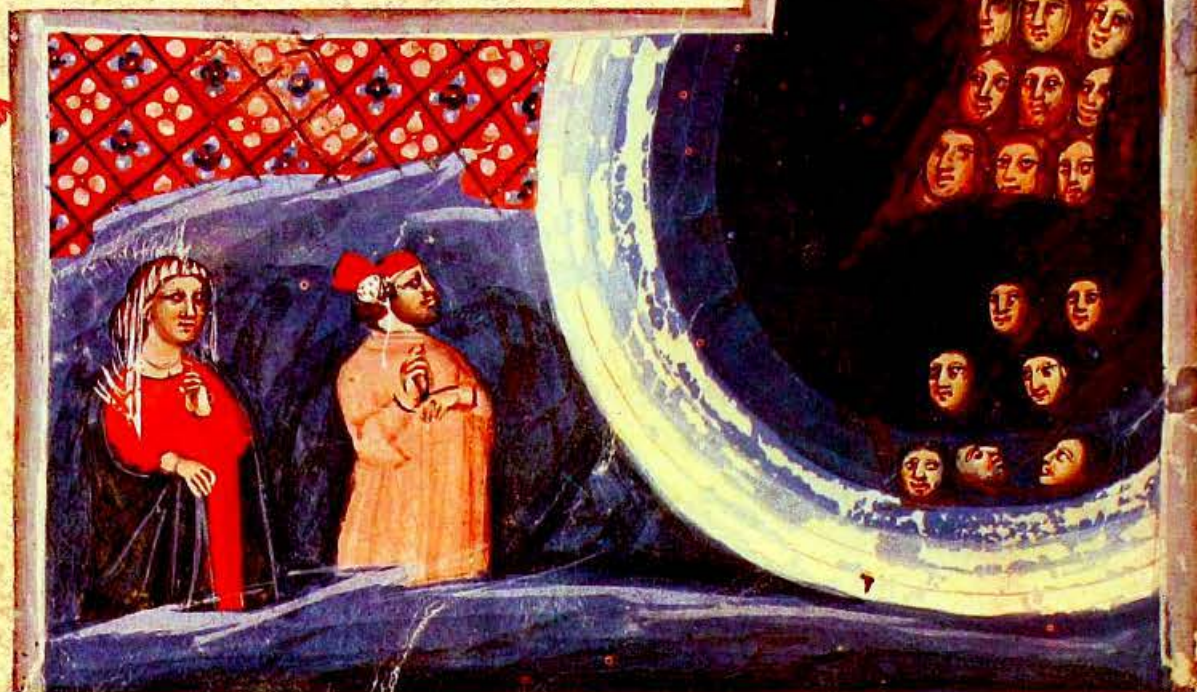
caduta dal cavallo contro il quale si era lanciato un cinghiale.

121. In quel libro si vedrà la superbia sitibonda (ch'aseta) di dominio, che acceca il re di Scozia (lo Scotto) e quello d'Inghilterra (l'Inghilese), in modo che nessuno dei due può sopportare di rimanere entro i propri confini (meta).

Il Poeta allude in questa terzina alle

Le anime del cielo di Giove si dispongono del segno dell'Aquila,

La *Commedia*, Paradiso.
Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà del sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 159 r; f. 160 r; f. 159 r)



85 Oh terreni animalil oh menti grossel
La prima volontà, ch'è da sè bona
da sè, ch'è sommo ben. mai non si mosse.

88 Cotanto è giusto quanto a lei consona:
nullo creato bene a sè la tira,
ma essa, radiando, lui cagiona».

91 Quale sovresso il nido si rigira
poi c'ha pasciuti la cicogna i figli,
e come quel ch'è pasto la rimira;

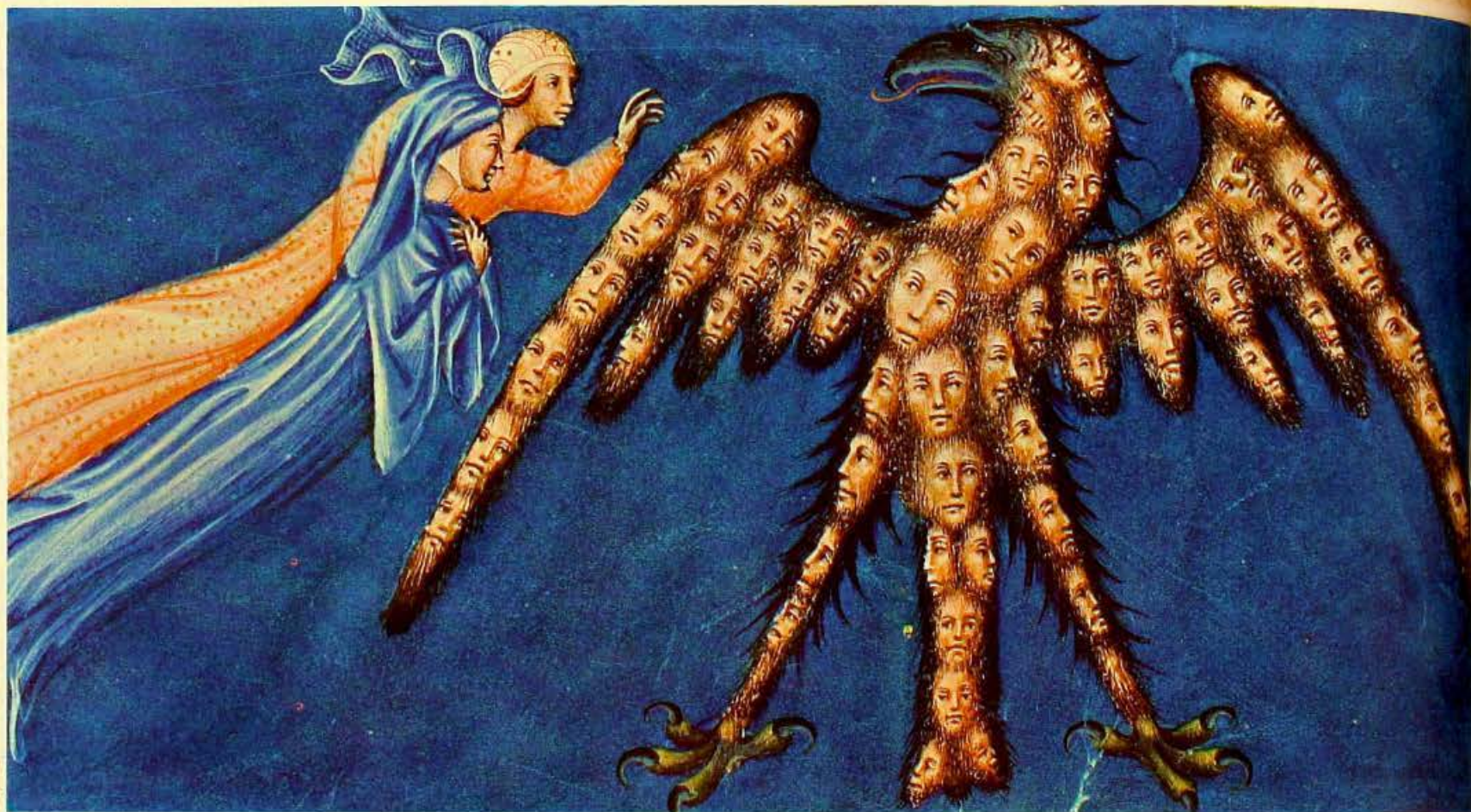
94 cotal si fece, e sì levai i cigli,
la benedetta imagine, che l'ali
movea sospinte da tanti consigli.

97 Roteando cantava, e dicea: «Quali
son le mie note a te, che non le 'ntendi,
tal è il giudicio eterno a voi mortali».

100 Poi si quetarón quei lucenti incendi
dello Spirito Santo ancor nel segno
che fe' i Romani al mondo reverendi.

103 esso ricominciò: «A questo regno
non salì mai chi non credette 'n Cristo,
vel pria vel poi ch'el si chiavasse al legno.

106 Ma vedi: molti gridan "Cristo, Cristol",
che saranno in giudicio assai men prope
a lui, che tal che non conosce Cristo;



109 e tai Cristiani dannerà l' Etiope,
quando si partiranno i due collegi,
l'uno in eterno ricco, e l'altro inope.

112 Che potran dir li Perse a' vostri regi,
come vedranno quel volume aperto
nel qual si scrivon tutti suoi dispregi?

115 Li si vedrà, tra l'opere d'Alberto,
quella che tosto moverà la penna,
per che 'l regno di Praga fia deserto.

118 Li si vedrà il duol che sovra Senna
induce, falseggiando la moneta,
quel che morrà di colpo di cotenna.

121 Li si vedrà la superbia ch'asseta,
che fa lo Scotto e l'Inghilese fosse,
si che non può soffrir dentro a sua meta.

124 Vedrassi la lussuria e 'l viver molle
di quel di Spagna e di quel di Boemme,
che mai valor non conobbe nè volle.

127 Vedrassi al Ciotto di Ierusalemme
segnata con un'I la sua bontate,
quando 'l contrario segnerà un'emme.

130 Vedrassi l'avarizia e la viltate
di quei che guarda l'isola del foco,
ove Anchise finì la lunga etate;

lotte, per avidità di dominio, fra Edoardo II, re d'Inghilterra, e Roberto Bruce, re di Scozia.

124. Si vedranno la lussuria e la vita effeminata (*l'viver molle*) del re (*di quel*) di Spagna e del re di Boemia (*Boemme*), che mai seppe né mai volle sapere che cos'è la virtù (*valor*).

Quel di Spagna è Ferdinando IV, re di Castiglia (1295-1312) e *quel di Boemme* Venceslao IV, re di Boemia (1270-1305).

127. Si vedranno segnate le opere dello Zoppo (*Ciotto*) di Gerusalemme, le opere buone con una I, mentre (*quando*) quelle malvage con una M.

Nel libro della giustizia divina Carlo II d'Angiò, lo Zoppo, re di Napoli (cfr. *Purgatorio* XX, 79-81), insignito del titolo di re di Gerusalemme, vedrà le proprie opere buone indicate con I, cioè «uno», e quelle malvage con M, cioè «mille».

«Le due lettere sono la prima e l'ultima della parola *Jerusalem*, che quasi certamente deve aver suggerito a Dante la bizzarra trovata del rapporto numerico tra i meriti e le colpe del Ciotto, anche in dispregio di quel va-

no titolo regale.» (Chimenz)

130. Si vedranno l'avarizia e la viltà di colui che regna (*guarda*) sulla Sicilia, l'isola del fuoco etneo, dove Anchise terminò la sua lunga vita:

Quei che guarda l'isola del foco, la Sicilia, dove morì Anchise, padre di Enea (Virgilio - *Eneide* III, 707 sgg.), è Federico II d'Aragona (1272-1337), che Dante ha già ricordato nel *Purgatorio* (canto VII, verso 119).

133. e per far capire che uomo dappoco egli sia, la scrittura che lo riguarda (*sua*) sarà in parole abbreviate (*fan lettere mozze*), che noteranno in poco spazio (*parvo loco*) molte opere malvage.

136. E saranno visibili a ognuno le opere vergognose (*sozze*) dello zio (*barba*) e del fratello di Federico, che hanno disonorato (*fatte bozze*) la così nobile stirpe (*nazione*) degli Aragonesi e le due corone d'Aragona e di Sicilia.

Ignobili sono anche le azioni dello zio di Federico, Giacomo, re di Maiorca, e del fratello, Giacomo II, re di Sicilia e d'Aragona (cfr. *Purgatorio* VII, 119-120).

Barba, «zio», è termine dialettale, in

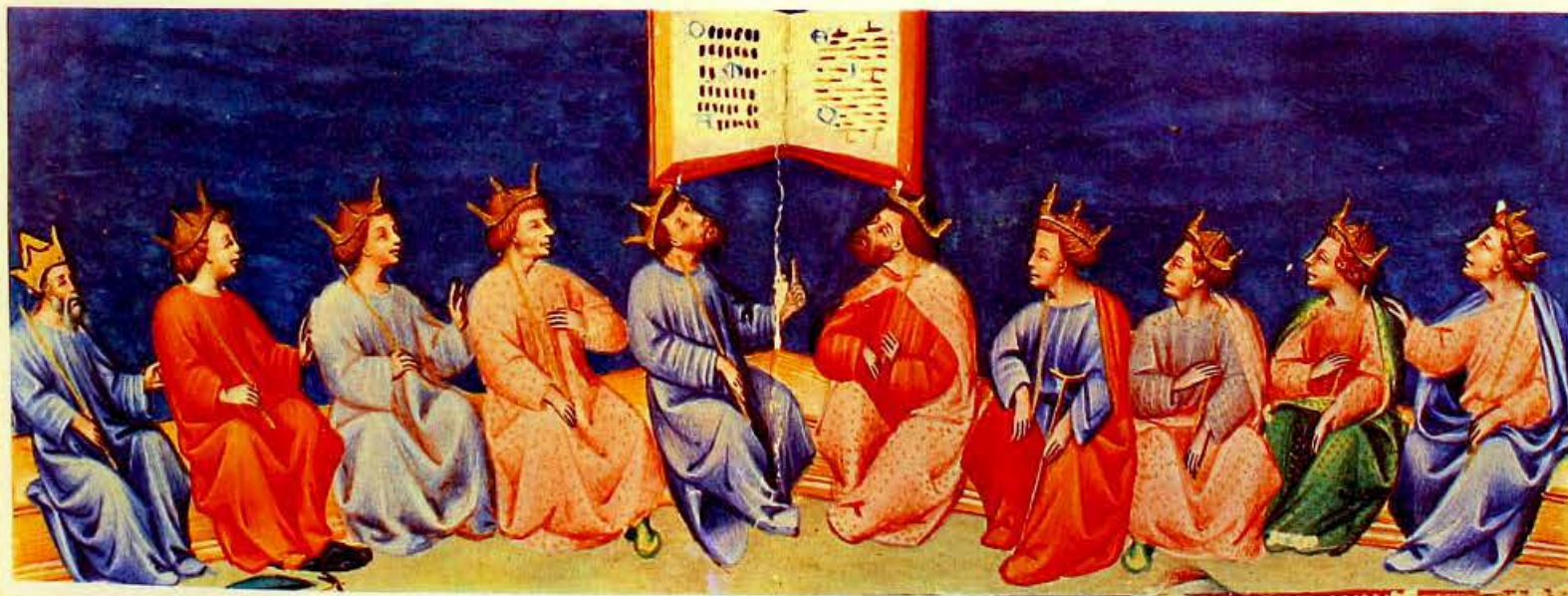
uso particolarmente nell'Italia settentrionale.

139. E lì si saprà chi furono il re (*quel*) di Portogallo e quello di Norvegia, e il re di Rascia, che per proprio danno (*male*) conobbe la moneta veneziana (*il conio di Vinegia*).

Di Dionisio l'Agricola, re di Portogallo (1276-1325) e di Acone VII Gambalunga, re di Norvegia (1299-1319), Dante doveva possedere vaghe notizie. *Quel di Rascia*: Stefano Urosio II Milutino (1276-1321), re di Rascia, regione comprendente la Croazia e parte della Serbia e della Dalmazia. Nei grossi, moneta ufficiale del suo regno, riprodusse, alterandone la lega, il ducato, o *matapan*, d'argento veneziano.

142. Oh felice l'Ungheria se non si lascia più malmenare dai suoi re (come nel passato)! e felice il regno di Navarra se si fa scudo dei Pirenei (*monte*) che lo circondano (*la fascia*)!

Mentre Dante scriveva questi versi era re d'Ungheria Carlo Roberto d'Angiò (1301-1342), «signore di grande valore e prodezza» (Villani - *Cronaca* XII, 6), figlio di Carlo Martello (*Paradiso* VIII, 46 sgg.).



Paradiso XIX, 112-114

La Commedia, Paradiso. Min. di Giovanni di Paolo - sec. XV - (Londra, British Museum - Ms. Yates Thompson 36 - f. 163 r)



I Pirenei non furono sufficienti al regno di Navarra per difendersi dalla egemonia francese. Infatti dopo la morte di Enrico I il regno fu governato dalla figlia Giovanna, che nel 1284 andò sposa a Filippo il Bello, re di Francia. Alla morte di lei (1304) salì sul trono di Navarra il figlio, Luigi X, che alla morte del padre, nel 1314, divenne anche re di Francia.

145. E ognuno sappia che ora (già), come saggio (per arra) (di quello che accadrà all'Ungheria e alla Navarra), Nicosia e Famagosta si lamentano e gridano (garra) per la tirannia del loro re bestiale (per la lor bestia),
148. il quale non si scosta dall'esempio (dal fianco) degli altri re (dell'altre), simili a bestie come lui,

Presto anche l'Ungheria e la Navarra soffriranno sotto il dominio francese le vessazioni che già sono costrette a subire Nicosia e Famagosta, le due città più importanti dell'isola di Cipro, sotto il governo di Arrigo II di Lusignano (1285-1324), principe di origine francese.

Anche se l'indagine storica potrebbe contestare la validità di alcune affermazioni del Poeta a proposito dei malvagi reggitori cristiani d'Europa, il quadro dantesco, "in virtù della sintesi, tocca l'essenza del problema politico e il purito programmatico di una visione della storia" (Fallani). L'Impero vacante (tale esso era per Dante dal 1250, anno della morte di Federico II) e la politica della Chiesa, desiderosa di affermare la propria autorità anche in campo temporale, hanno provocato l'anarchia in tutta l'Europa favorendo, a danno della feudalità, l'ingrandirsi dei Comuni, la lotta fra città e città, nazione e nazione, e le mire espansionistiche della casa di Francia. Il Mattalia così conclude le sue precise osservazioni su questo canto: "La scritta formata dalle anime, si ricordi (cfr. Paradiso XVIII, 91-93), era indirizzata ai reggitori dei popoli, protagonisti e responsabili massimi della giustizia in terra. Insegna universale, nesso simbolico della diade Dio-Impero, superiore coscienza etica e speculativa, l'aquila rappresenta il problema della giustizia nella sua istanza più alta ed ampia, la sua giurisdizione estendendosi a tutta l'umanità: e perciò stesso è la più alta corte di giustizia alla quale si possano chiamare al «redde rationem» i principi contemporanei, imperatori compresi".

- 133 e a dare ad intender quanto è poco,
la sua scrittura fian lettere mozze,
che noteranno molto in parvo loco.
- 136 E parranno a ciascun l'opere sozze
del barba e del fratel, che tanto egregia
nazione e due corone han fatte bozze.
- 139 E quel di Portogallo e di Norvegia
li si conosceranno, e quel di Rascia
che male ha visto il conio di Vinegia.
- 142 Oh beata Ungheria se non si lascia
più malmenarel e beata Navarra
se s'armasse del monte che la fascial
- 145 E creder de' ciascun che già, per arra
di questo, Nicosia e Famagosta
per la lor bestia si lamenti e garra,
- 148 che dal fianco dell'altre non si scosta».



Paradiso, Canto XX

Dopo che l'aquila ha concluso il suo discorso sulla predestinazione, le anime dei giusti riprendono i loro canti finché dal collo dell'uccel di Dio sale un mormorio che diventa ben presto voce. L'aquila indica a Dante gli spiriti che formano il suo occhio e che godono il più alto grado di beatitudine nel cielo di Giove. Il primo è Davide, l'autore dei Salmi; il secondo è Traiano, che conobbe, come sarà spiegato più avanti, anche il mondo della dannazione eterna; terzo appare il re ebraico Ezechia che, giunto in punto di morte, ottenne da Dio di poter vivere per altri quindici anni; il quarto spirito indicato è Costantino, che trasferì la capitale dell'impero romano da Roma a Bisanzio; nella parte bassa dell'arco sopracciliare dell'aquila si trova Guglielmo II, re di Sicilia e di Puglia; l'ultimo è il guerriero troiano Rifeo.

A Dante, che ha manifestato il suo profondo stupore nel vedere due pagani, come Traiano e Rifeo, parteciipi della beatitudine celeste, l'aquila spiega che il primo fu salvato per le preghiere di San Gregorio Magno e il secondo perché, amatissimo della giustizia, ricevette da Dio il dono di conoscere la futura redenzione.

Occorre dunque che gli uomini siano cauti nel giudicare quelli che sono dannati e quelli che sono salvi, perché neppure i beati conoscono ancora tutti gli eletti.

INTRODUZIONE CRITICA

Nella lettura del canto XX si è tentati di isolare le pause lirico-descrittive dell'esordio e delle similitudini (singolarmente numerose), dissociandole dalla trama teologica del canto: se il Poeta si è concesso una pausa, analizziamo, dunque, questi momenti senza preoccupazioni di struttura e di dottrina. Il risultato potrebbe essere interessante al fine di meglio determinare certi aspetti della poesia intima, raccolta, musicale del *Paradiso*, poesia che ha alla sua base l'esperienza psicologica e stilistica del periodo dolcestilnovistico, ma impedirebbe di identificare gli specifici attributi poetici, la particolare verità, i caratteristici toni del canto XX. In esso ogni punta polemica si dissolve (anche il rimprovero rivolto agli incauti, che come *donna Berta* e *ser Martino* pretendono di conoscere il destino ultraterreno del loro prossimo, ha un tono fraterno), poiché la giustizia che ora il Poeta contempla non è più quella terrena, che i sovrani d'Europa sono incapaci di realizzare, ma quella divina che apre le porte del cielo anche ai pagani. Si conclude, nel canto XX, la ricerca, lungamente perseguita da Dante (si vedano le belle pagine ad essa dedicate da J. Batard nella sua opera *Dante, Minerve et Apollon*, pubblicata a Parigi nel 1952), di un accordo fra la libera volontà umana e la Grazia che preordina alla salvezza, fra le virtù naturali e le virtù sovranaturali, cioè fra il mondo classico, che conobbe solo le prime, e il mondo cristiano che a queste conferì una vita trascendente unendole alla fede, alla speranza, alla carità. La presenza di Traiano e di Rifeo nella rassegna degli spiriti giusti garantisce che la giustizia divina, avvolta nel mistero di una sapienza trascendente (secondo l'affermazione del canto XIX), opera con una misericordia che, per vie inaccessibili, modera ed equilibra il suo stesso rigore. Quel dramma che sconvolgeva la storia dell'umanità, opponendo un abisso incolmabile fra l'uomo rigenerato dal sangue di Cristo e l'uomo ingannato dagli *dei falsi e bugiardi*, si compone nella certezza di un amore, che ristabilisce l'ordine nel mondo. Nel canto XIX, con l'accettazione del mistero, l'ansia religiosa di Dante si era placata, ma quella serena disposizione interiore trova ora - di fronte alla misericordiosa giustizia di Dio, che viene incontro ad ogni umana speranza - le cadenze di un inno, che emergono nel trionfale preludio, nella mobile festosità delle luci, nell'osannare dei canti, nella ricchezza contemplativa delle similitudini, proprii in quegli elementi, cioè, che si vorrebbero isolare dal contesto del canto e che invece ne lievitano la calda e perorante intonazione. In questo canto, dunque, più ancora che nei due precedenti, Dante "dà rilievo all'esigenza duplice dell'anima medievale, la ricerca della giustizia da un lato e l'affidarsi alla fede dall'altro. Questa duplicità dello spirito dantesco è at-

tratta in un'orbita superiore; non ha più il senso drammatico che ha il dissidio tra verità e fede nel canto di Ulisse, e in cospetto del divino si compone in scoperto equilibrio" (Malagoli).

La stessa tecnica retorica applicata alla presentazione dei sei spiriti giusti - per ognuno due terzine e ogni blocco ternario perfettamente bilanciato rispetto agli altri, tanto puntuale nei dettagli e nella costruzione paratattica quanto variato nella presentazione biografico-spirituale - risponde a questo fervido slancio unitario, il quale spiega anche la scelta delle figure storiche chiamate a simboleggiare la sintesi fra giustizia umana e giustizia divina.

Vogliamo qui ricordare il capitolo che il Renaudet, nel suo ponderoso studio sulle componenti dell'umanesimo dantesco, ha dedicato ai criteri di tale scelta, come esempio di certe esagerazioni alle quali può giungere una ricerca critica fondata unicamente sull'assunto simbolico. Premesso che l'aquila è l'emblema del "diritto eterno, fondato in Dio, servito e realizzato dai giusti" e che tale diritto "nasce dalla legge divina che subordina il governo degli uomini al rispetto di un principio rivelato", il Renaudet osserva che il posto d'onore nell'occhio dell'aquila è occupato da un rappresentante del mondo ebraico perché "al solo Israele fu rivelata fin dalle origini la legge di Dio". Traiano, che rappresenta "la saggezza della Roma imperiale... saggezza rischiarata dalla sola ragione e capace delle virtù umane", concede giustizia alla *vedovella* "non per carità, virtù che ancora Roma disprezza, ma per il sentimento romano del dovere e secondo la regola della moderazione e della giustizia definita razionalmente nelle scuole filosofiche"; solo la Rivelazione aggiungerà a questo diritto la legge dell'amore. Con Ezechia compare il terzo elemento che entra nella composizione del diritto eterno, "la coscienza della debolezza di ogni opera umana, l'umiltà che occorre alla giustizia degli uomini per esortarla a non ritenere infallibili i suoi decreti" perché la decisione ultima spetta solo a Dio. La storia dell'umanità raggiunge il suo momento centrale, la sua data fatidica, con Costantino, l'imperatore che con l'editto di Milano "ha fondato un accordo nuovo fra l'Impero e il Cristianesimo, il diritto razionale di Roma e la rivelazione giudeo-cristiana, l'autorità romana e la carità". Tale accordo è stato perfezionato nel Medioevo dal diritto feudale: nel suo rappresentante, Guglielmo II - simbolo di quel mondo aristocratico e conservatore al quale Dante è restato fedele (cfr. la trilogia di Cacciaguida) - "la nobiltà umana... era quella del sovrano, cosciente dei suoi doveri verso i vassalli". L'ultima anima della rassegna, Rifeo, rappresenta l'umanità eroica cantata da Omero e da Virgilio, la quale gettò le basi del diritto, prima ancora dei progressi del mondo greco e della fondazione di quello romano, con l'acquisizione dei più importanti principii etici e con la percezione di alcune fondamentali verità religiose.



Canto XX

- 1 Quando colui che tutto 'l mondo assuma
dell' emisferio nostro si discende,
che 'l giorno d'ogne parte si consuma,
- 4 lo ciel, che sol di lui prima s'accende,
subitamente si risà parvente
per molte luci, in che una risplende:
- 7 e questo atto del ciel mi venne a mente,
come 'l segno del mondo e de' suoi duci
nel benedetto rostro fu tacente;
- 10 però che tutte quelle vive lusi,
vie più lucendo, cominciaron canti
da mia memoria labili e caduci.

1. Quando il sole che illumina tutto il mondo tramonta dal nostro emisfero tanto (si), che il giorno da ogni parte viene meno.
4. il cielo, che prima era illuminato soltanto dalla sua luce, ridiventa improvvisamente (subitamente) visibile (parvente) grazie ai molti astri, nei quali si riflette l'unica (una) luce del sole:
7. e questo fenomeno celeste (atto del cel) mi venne in mente, non appena (come) l'aquila, l'insegna dell'impero romano che unificò il mondo, e dei suoi imperatori (duci), tacque col suo becco (nel benedetto rostro),
10. poiché tutti quegli spiriti luminosi, risplendendo sempre di più, intonarono canti, caduti e dileguati dalla mia memoria (da mia memoria labili e caduci).

La similitudine che apre il canto XX nasce, come la maggior parte delle similitudini della *Commedia*, dalla costante preoccupazione di riferire i singoli momenti del mistico viaggio a un mondo di esperienze concrete e positive. Per spiegare come l'unica voce dell'aquila, che ha appena terminato con il duro sirventese contro i malvagi reggitori della terra la lezione teologica del canto XIX, si rifrange ora nei canti delle singole anime, "viene in mente", al Poeta, l'improvviso accendersi delle stelle nel cielo subito dopo il tramonto del sole. Una immagine visiva per descrivere un fatto acustico: invenzione non nuova in Dante, che ha già paragonato il tumulto di grida e di lamenti degli ignavi al turbinare della rena (*Inferno* III, 28-30) o, inversamente, ha chiamato il secondo cerchio, privo di sole, luogo d'ogni luce muto (*Inferno* V, 28). Il momento poetico centrale della similitudine è nel particolare astronomico del verso 6 (le stelle, secondo la credenza medievale, derivano la loro luce dal sole): la breve notazione erudita salda, infatti, il momento visivo a quello acustico, il quale, quando viene introdotto, ripropone un'immagine di luce: per molte luci, in che una risplende... tutte quelle vive luci... cominciaron canti. Giustamente V. Rossi commenta che "il fenomeno luminoso sigella la sua sostanziale identità col tirfrangersi la voce una del rostro nella

moltitudine finora univoca delle luci canore". Tuttavia, al di là della vaghezza d'immagini, preme al Poeta che nella coralità del regno dell'aquila si mantenga la pluralità degli spiriti, aven-

do egli ben avvertito il pericolo di un errore teologico, quello di sottrarre alle anime dei giusti, serrate nella figura dell'aquila, ogni attributo personale. A questo proposito risultano assai valide

le seguenti osservazioni del Montanari: "Il primo motivo conduttore di questo canto è l'alternarsi dei discorsi dell'aquila formata dalle anime dei giusti e che parla come un'unica persona,



13 O dolce amor che di riso t'ammanti,
quanto parevi ardente in que' flailli,
ch'avieno spirto sol di pensier santi!

16 Poscia che i cari e lucidi lapilli
ond'io vidi ingemmato il sesto lume
puoser silenzio alli angelici squilli.

19 udir mi parve un mormorar di fiume
che scende chiaro giù di pietra in pietra,
mostrando l'ubertà del suo cacume,

22 E come suono al collo della cetra
prende sua forma, e sì com'al pertugio
della sampogna vento che penetra,

25 così, rimosso d'aspettare indugio,
quel mormorar dell'aguglia salissi
su per lo collo, come fosse bugio.

28 Fecesi voce quivi, e quindi uscissi
per lo suo becco in forma di parole,
quali aspettava il core, ov'io le scrissi.

31 «La parte in me che vede, e pate il sole
nell'aguglie mortali» incominciommi.
«or fisamente riguardar si vole,

34 perchè de' fuochi ond'io figura fommi,
quelli onde l'occhio in testa mi scintilla,
e' di tutti lor gradi son li sommi.

con il brillare e il cantare dei singoli giusti quasi a commento più variamente personale del discorso comune. Trova cioè, in questo canto, perfetta espressione il sentimento della concor-

de unità, ed insieme quello della piena personale libertà che Dante ha già tentato di rappresentare nel concorde e vario girare delle corone dei sapienti nel cielo del Sole, e nel vario muoversi dei forti saldamente inquadrati nella croce di Marte".

diverso da quello, carico di ansietà e di timori, del canto II dell'*Inferno* (versi 1-3) o da quello, pensoso e raccolto, del canto VIII del *Purgatorio* (versi 1-6), nei quali l'animo assisteva con un senso di doloroso stupore alla scomparsa della luce. Ora l'accento è posto non più sulla mancanza di luce, bensì sull'accendersi di migliaia di stelle, di migliaia di luci: è una visione nella quale, all'immensità dello spettacolo celeste, si unisce il tripudio festante di quello scintillio. Non semplice appendice, ma poeticissimo sviluppo della larghezza di movimento, della pienezza ed esuberanza di accordi di questo esordio, sono i versi 13-27. Il De Bello, che ha svolto numerosi suggerimenti di V. Rossi e del Momigliano, nota che questa parte del canto è musicale non solo per le numerose immagini desunte dal mondo della musica (l'echeggiare di *fiaili*, gli angelici *squilli*, il suono che si modula nel collo della cetra o nei fori della zampogna; a queste immagini si aggiunge, negli ultimi versi, quella del citarista che accompagna il cantore), ma perché tale è "nella sua abile strutturazione, nel tessuto della sintassi poetica, nell'uso stesso della parola". Dopo le terne iniziali di assonanze (*discende - s'accende - risplende; parvente - mente - tacente; canti - t'ammanti - santi*), la ricerca musicale culmina in un fine gioco di assonanze (*fiaili - lapilli - squilli; lume - fiume - cacume*) abilmente contrappuntato da suoni acuti (*-illi-*) e gravi (*-ume-*). Questa sintassi poetica, avvertibile in tutto il canto (il De Bello cita, a questo proposito, numerosi esempi), non resta un elemento ester-

13. O dolce carità che ti avvolgi nel manto (*t'ammanti*) luminoso del tuo sorriso, quanto ti mostravi ardente in quegli spiriti che come flauti (*fiaili*) spiravano (*avieno spirto*) i loro canti mossi solo da santi pensieri!
16. Dopo che le anime simili a lucenti gemme (*lapilli*) preziose, di cui avevo visto adornato Giove, il sesto pianeta (*lume*), interruppero gli angelici canti (*squilli*),
19. mi parve di udire il mormorio di un torrente che scende limpido giù di sasso in sasso, mostrando la ricchezza (*l'ubertà*) d'acqua della sua sorgente sulla vetta (*cacume*).
22. E come il suono si modula nella parte più alta (*al collo*) della cetra (dove il suonatore fa scorrere le dita), e come il fiato (*vento*) che penetra nella zampogna acquista forma di suono ai fori (*al pertugio*) di essa,
25. così, rimosso ogni indugio, il mormorio dell'aquila (*aguglia*) salì su per il collo, come se questo fosse vuoto (*bugio*).

I versi 13-27 mantengono il tono contemplativo e nello stesso tempo trionfale dell'esordio. Infatti il tramonto, descritto nelle due terzine iniziali, è ben



Paradiso
XX, 19-21
Particolari
da: "Fuga
in Egipto"
di Giovanni
di Paolo
(c. 1399-
1482).
(Siena,
Pinacoteca)





Paradiso XX, 55-60

Da "Fleur des histoires" di Jean Mansel: conversione e battesimo
dell'imperatore Costantino. Min. francese del Nord - sec. XV - (Bruxelles,
Biblioteca Reale del Belgio - Ms. 9232 - f. 295 v)

no, una prova di abilità tecnica nella ricerca di accorgimenti fonici, ma diventa l' "espressione lirica di uno stato d'animo abbandonato", la componente psicologica e spirituale della lezione teologica. Il canto XX, infatti, ribadisce e rafforza la serena conclusione del discorso dell'aquila sul tema della predestinazione: ogni dubbio, ogni an-

gosciosa incertezza si placano nell'invocazione conclusiva dei versi 130-132: *o predestinazion, quanto remota è la radice tua da quelli aspetti che la prima cagion non veggion total*. E l'animo del Poeta, nell'accettazione del mistero e nella contemplazione della giustizia divina, trova la sua gioia più alta e inebriante, quella che appunto

gli detta la musicale orchestrazione nonché la ricchezza tematica di questi versi. "Rapide, plastiche, luminose" il Parodi definisce le similitudini del fiume e della cetra, che dopo la polifonia dei canti delle anime giuste introducono nuovamente alla monodia dell'aquila. Per quanto riguarda la similitudine del fiume facciamo nostre ancora le osservazioni del De Bello: *"l'ubertà del suo cacume, espressione di pregnante ricchezza che suggerirebbe visioni di scroscianti e spumeggianti acque alpine si perde e si spegne in quel dolce mormorare, nella onomatopea del verso, in quello scendere chiaro giù di pietra in pietra. Un torrente alpino ubertoso di acque sì, forse croscianti, ma udito attraverso una lontananza di spazio e di tempo, quasi un'evocazione mnemonica di ascoltare rapito..."*. Proprio perché l'immagine visiva si risolve in quella musicale del mormorio, questi versi si differenziano da quelli celebrativi dell'*Inferno* dedicati ai verdi ruscelletti del Casentino (canto XXX, versi 64-67), nei quali l'immagine manteneva la sua concreta attualità, la sua determinatezza di cosa vista e quasi assaporata. Ora invece tutto perde capacità e peso. La stessa aquila è pur sempre un'immagine stilizzata, senza profondità, cosicché il suono può sortire attraverso il suo collo *bugio*.

- 37 Colui che luce in mezzo per pupilla,
fu il cantor dello Spirito Santo,
che l'arca traslatò di villa in villa:
- 40 ora conosce il merlo del suo canto,
in quanto effetto fu del suo consiglio,
per lo remunerar ch'è altrettanto.
- 43 Dei cinque che mi fan cerchio per ciglio,
colui che più al becco mi s'accosta,
la vedovella consolidò del figlio:
- 46 ora conosce quanto caro costa
non seguir Cristo, per l'esperienza
di questa dolce vita e dell'opposta.
- 49 E quel che segue in la circonferenza
di che ragiono, per l'arco superno,
morte indugiò per vera penitenza:
- 52 ora conosce che 'l giudizio eterno
non si trasmuta, quando degno preco
fa crastino là giù dell'odierno.
- 55 L'altro che segue, con le leggi e meco,
sotto buona intenzion che fe' mal frutto,
per cedere al pastor si fece greco:
- 58 ora conosce come il mal dedutto
dal suo bene operar non li è nocivo,
avvegna che sia 'l mondo indi distrutto.

28. Nel collo (*quivi*) il mormorio divenne voce, e di qui (*quindi*) attraverso il becco uscì in forma di parole, proprio come (*quali*) le desiderava il mio cuore, dentro il quale le impressi.

31. L'aquila cominciò: «Ora devi guardare attentamente il mio occhio, la parte che nelle aquile terrene vede e sopporta (*pate*) la luce del sole.

34. perché fra gli spiriti (*fuochi*) coi quali formo la mia figura, quelli onde l'occhio risplende nella mia testa, hanno il più alto grado di beatitudine fra tutti quelli del sesto cielo (*e' di tutti lor gradi son li sommi*).

37. Colui che risplende (*luce*) nel mezzo dell'occhio come pupilla, fu Davide, il cantore ispirato dallo Spirito Santo, che trasportò (*traslatò*) l'arca santa di luogo in luogo (*di villa in villa*) (fino a Gerusalemme):

Davide, re d'Israele e autore dei *Salmi* (cantor dello Spirito Santo; perché gli scritti biblici sono ispirati da Dio), fece trasportare l'arca santa da Baa-la alla casa di Abinadab, nella cittadina di Get, e da Get a Gerusalemme (II Samuele VI, 1-23; cfr. anche *Purgatorio* X, 55-69).

40. ora conosce quale fu il merito acquistato con i suoi Salmi (*del suo canto*), in

quanto (l'accettazione dell'ispirazione divina) fu frutto (effetto) della sua libera volontà (consiglio), per il premio avuto (lo remunerar) che corrisponde al merito (ch'è altrettanto).

43. Dei cinque spiriti che mi formano l'arco (mi fan cerchio) del ciglio, quello che è più vicino al mio becco, fu Traiano, colui che consolò la vedovella dell'uccisione del figlio:

L'imperatore Traiano (97-117 d.C.), mentre si accingeva ad intraprendere una spedizione militare contro i Daci, esaudi le preghiere di una vedova che invocava giustizia contro gli uccisori del figlio (cfr. *Purgatorio* X, 73-93). Secondo una leggenda molto diffusa nel Medioevo, il papa San Gregorio Magno, commosso per l'atto di giustizia compiuto da Traiano verso la vedovella, tanto pregò per lui che gli ottenne da Dio la salvezza. Una delle redazioni di questa leggenda narrava che l'anima di Traiano, che si trovava all'inferno, ritornò per breve tempo nel corpo per ricevere il battesimo (cfr. versi 112-117).

46. ora conosce quanto costi caro non aver la fede in Cristo, per l'esperienza che fa di questa vita beata e per quella fatta dell'opposta vita nell'inferno.

49. E lo spirito che viene dopo Traiano nel cerchio di cui sto parlando, nella parte superiore del mio arco ciliare (per l'arco supremo), è Ezechia, colui che con la vera penitenza ritardò (indugiò) la morte:

Il terzo sovrano presentato dall'aquila è Ezechia, figlio di Acaz e re di Giuda, lodato per la sua giustizia (*II Re* XVIII, 3-5). Essendo gravemente ammalato ed essendogli stata annunciata come prossima la morte dal profeta Elia, chiese ed ottenne da Dio che la vita gli fosse prolungata di quindici anni (cfr. *II Re* XX, 1-11; *Isaia* XXXVIII, 1-22). Nella Sacra Scrittura non appare che Ezechia abbia chiesto di differire la sua morte per fare vera penitenza. Dante ha interpretato l'episodio in questo senso perché, nella preghiera di ringraziamento per la guarigione ottenuta, il re manifesta anche il pentimento per i propri peccati (*Isaia* XXXVIII, 17).

52. ora conosce che il giudizio eterno di



Paradiso XX, 37-42; 49-54

La Commedia, Paradiso: traduzione francese dei canti LXI e XV-XX di François Bergaigne. Mio. francese - inizio del sec. XVI - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. N.A.F. 4119 - f. 112 v)



Dio non cambia, anche se (quando) una preghiera meritoria ottiene di rimandare a d mani (fa crastino) ciò che sulla terra (là giù) dovrebbe accadere oggi (dell'odierno).

55. L'altro spirito che segue è Costantino, colui che, con buona intenzione che diede (però) cattivi risultati (mai frutto), per cedere Roma al papa (al pastore), fece greco se stesso (trasferendo la capitale a Bisanzio) con le leggi dell'Impero e con la sua insegna (mezzo: ci è l'aquila):

Nel punto più alto del sopracciglio dell'aquila è l'imperatore Costantino, che trasferì la capitale dell'Impero da Roma a Bisanzio (si fece greco) per cedere il dominio di Roma al pontefice. Dante riconosce qui che, nella sua decisione, Costantino fu mosso da un'intenzione onesta e religiosa (buona), della quale non poté prevedere i gravissimi risultati: la degenerazione morale della Chiesa, iniziata con il possesso dei beni materiali, e la confusione fra potere spirituale e potere temporale. Cfr., a questo proposito, *Inferno* XIX, 115-117; *Purgatorio* XXXII, 124-129; *Monarchia* II, XII, 8; III, X, 4-17. Nel giudizio di Dio non contano dunque i risultati pratici di quell'azione, bensì l'intenzione, qui definita buona e altrove, sana e benigna (*Purgatorio* XXXII, 138).

58. ora conosce che il male causato (dedotto) dall'opera da lui compiuta con retta intenzione (bene operare) non gli è imputato a colpa, sebbene da ciò (indi) sia derivata la rovina del mondo.
61. E lo spirito (quel) che vedi nella curva discendente dell'arco ciliare (nell'arco declivo), fu Guglielmo, che è rimpianto (cui... plora) dalla terra (di Puglia e di Sicilia) la quale ora soffre per il malgoverno di Carlo II e Federico II, suoi attuali sovrani (vivo):

Guglielmo II d'Altavilla, il Buono, fu re di Sicilia e di Puglia dal 1166 al 1189. Sovrano giusto e illuminato, promosse e favorì la terza Crociata e fu concordemente celebrato da poeti e cronisti del tempo. Il suo buon governo è qui contrapposto a quello di Carlo II d'Angiò, re di Puglia, e a quello di Federico II d'Aragona, re di Sicilia. Dante ha già presentato i disprezzi di questi due sovrani nel canto XIX del

Paradiso XX, 61-63

La Commedia, Paradiso: traduzione francese dei canti I-XI e XV-XX di François Bergaigue. Min. francese - inizio del sec. XVI - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. N.A.P. 4119 - f. 107 r)

Paradiso, versi 127-135.

64. ora conosce come Dio ami i re giusti, e dimostra anche (*ancora*) con il fulgore del suo aspetto questa sua consapevolezza (*lo*).

67. Chi potrebbe credere laggiù in terra fra gli uomini soggetti ad errore (*nel mondo errante*), che il troiano Rifeo fosse il quinto spirito beato nell'arco (*tondo*) del mio ciglio?

Rifeo, sconosciuto ad Omero, viene ricordato nell'*Eneide* (II, 426-428) fra i Troiani che morirono difendendo Ilio allorché i Greci penetrarono nella città con lo stratagemma del cavallo di legno: "cadde anche Rifeo, il più retto che sia mai stato fra i Teucri e il più osservante della giustizia", ma, aggiunge il poeta latino, "agli dei sembrò altrimenti". Il giudizio pieno di lode dato dal suo maestro sull'oscuro guerriero troiano e l'accettazione del volere divino, espresso nell'ultimo emistichio virgiliano, giustificano la trasfigurazione, nel poeta cristiano, di Rifeo in simbolo della imperscrutabilità della giustizia divina.

Per la seconda volta l'aquila presenta un elenco di personaggi. Nel canto precedente la rassegna degli indegni re della terra si era svolta in nove terzine, nelle quali ogni gruppo ternario incominciava con la stessa parola (*li, vedrassi, e*), formando un acrostico. Anche questa rassegna è chiusa in un rigido schema: a ogni personaggio sono consacrate due terzine, delle quali la prima rivela chi egli sia e la seconda enumera il principio di fede relativo alla condizione di ognuno e chiarificatosi solo ora in paradiso. La prima terzina è sovrastata da formule simili (*colui che, e quel che, l'altro che*), la seconda dalle parole ora conosce, indicanti l'indefinibile distanza tra il corto e fallace giudizio umano e il giudizio divino. Anche questo schema, come quello del canto precedente, ha un suo profondo significato, perché oltre ad accrescere l'efficacia persuasiva e la solennità del discorso dell'aquila, continua, con la sua simmetria sintattica e con il "ritornello grave di musicale sapienza ora conosce che si ripete tante volte, ad uguali intervalli" (Momigliano), il motivo musicale impostato nell'esordio.

70. Ora, anche se (*ben che*) il suo sguardo non ne può distinguere il fondo, conosce abbastanza di quel mistero della grazia divina che il mondo non può conoscere ».

73. Come un'allodola (*allodetta*) che prima spazia nell'aria cantando, e poi tace

61 E quel che vedi nell'arco declivo,
Guiglielmo fu, cui quella terra plora
che piagne Carlo e Federigo vivo:

64 ora conosce come s'innamora
lo ciel del giusto rege, ed al semblante
del suo fulgor lo fa vedere ancora.

67 Chi crederebbe giù nel mondo errante,
che Rifeo Troiano in questo tondo
fosse la quinta delle luci sante?

70 Ora conosce assai di quel che 'l mondo
veder non può della divina grazia,
ben che sua vista non discerna il fondo.

73 Quale allodetta che 'n aere si spazia
prima cantando, e poi tace contenta
dell'ultima dolcezza che la sazia,

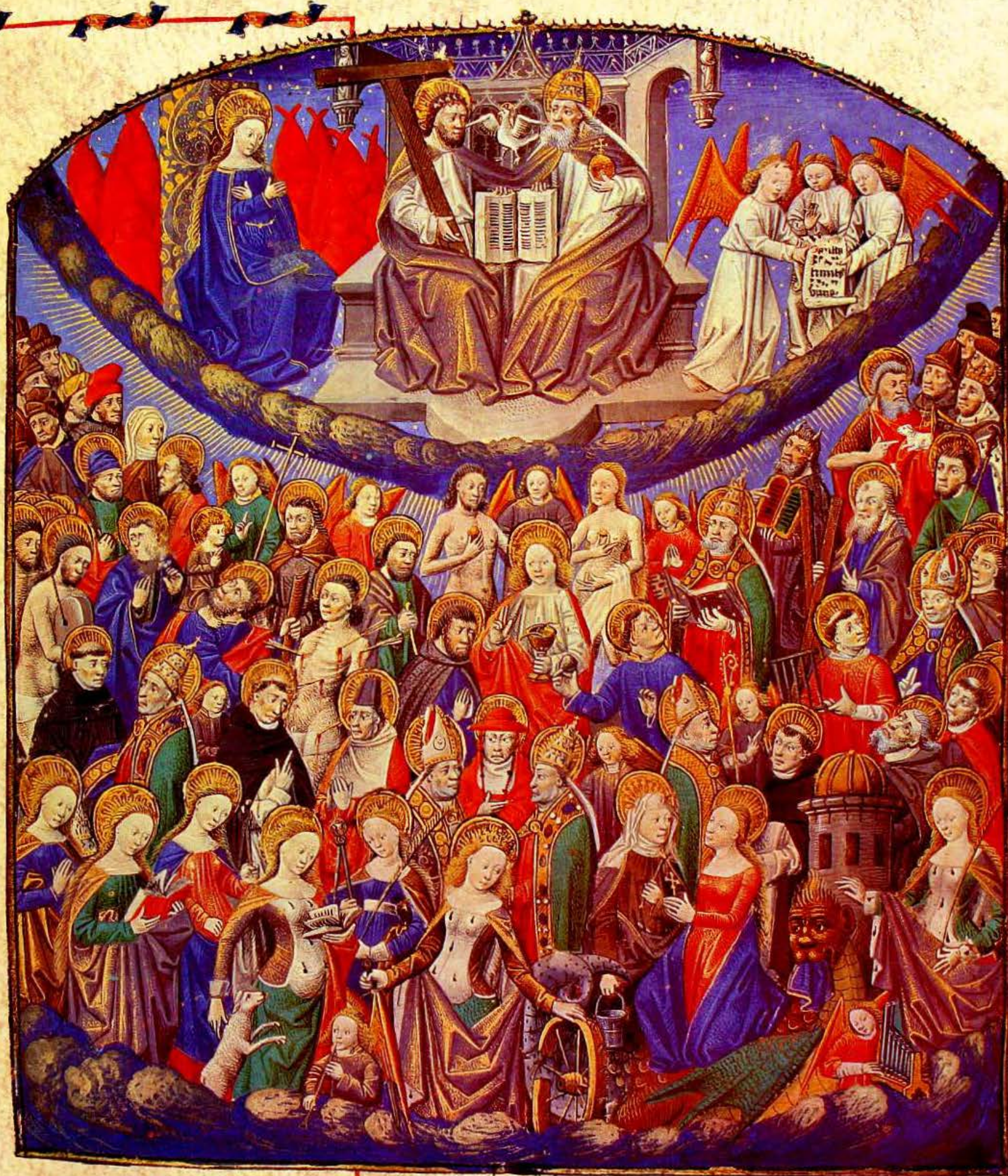
76 tal mi sembiò l' imago della 'mprenta
dell'eterno piacere, al cui disio
ciascuna cosa qual ess' è diventa.

79 E avvegna ch' io fossi al dubbiar mio
lì quasi vetro allo color ch' el veste,
tempo aspettar tacendo non patìo,

82 ma della bocca «Che cose son queste?»
mi pinse con la forza del suo peso;
per ch' io di coruscar vidi gran feste.

85 Poi appresso, con l'occhio più acceso,
lo benedetto segno mi rispose
per non tenermi in ammirar sospeso:

88 «Io veggio che tu credi queste cose
perch' io le dico, ma non vedi come;
sì che, se son credute, sono ascose.



Paradiso XX, 94-96
 "Compendion Historial" di Henry Rommain. Min. francese -
 sec. XV - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 282 - f. 209 v)

91 Fai come quei che la cosa per nome
apprende ben, ma la sua quiditate
veder non può se altri non la prome.

94 Regnum coelorum violenza pate
da caldo amore e da viva speranza,
che vince la divina voluntate;

97 non a guisa che l'omo a l'om sobranza,
ma vince lei perché vuole esser vinta,
e, vinta, vince con sua beninanza.

100 La prima vita del ciglio e la quinta
ti fa maravigliar, perché ue vedi
la region delli angeli dipinta.

103 De' corpi suoi non uscir, come credi,
gentili, ma cristiani, in ferma fede
quel de' passuri e quel de' passi piedi.

106 Chè l'una dello 'nferno, u' non si riede
già mai a buon voler, tornò all'ossa;
e ciò di viva spene fu mercede;

Paradiso XX, 106-117

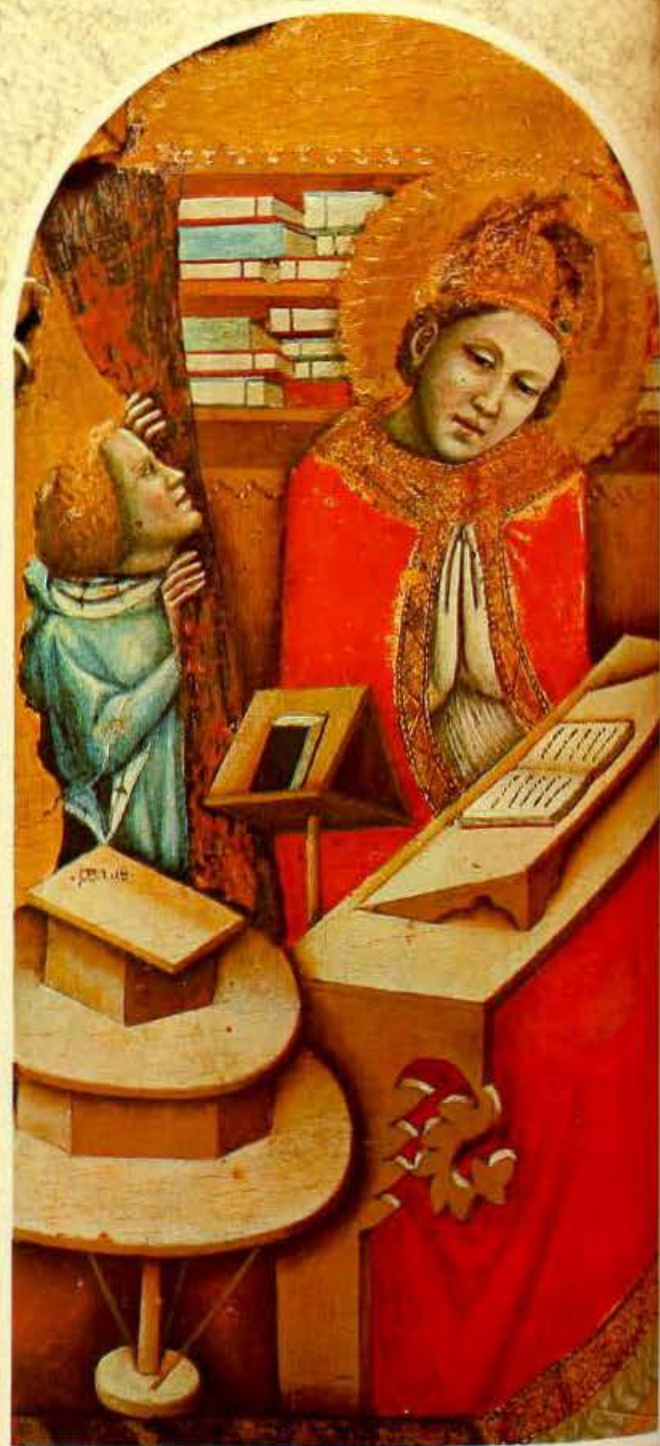
"San Gregorio Magno ottiene da Dio la salvezza
dell'imperatore Traiano" di Jacopo da Bologna (sec. XIV).
(particolari di un politico). (Bologna, Pinacoteca Nazionale)

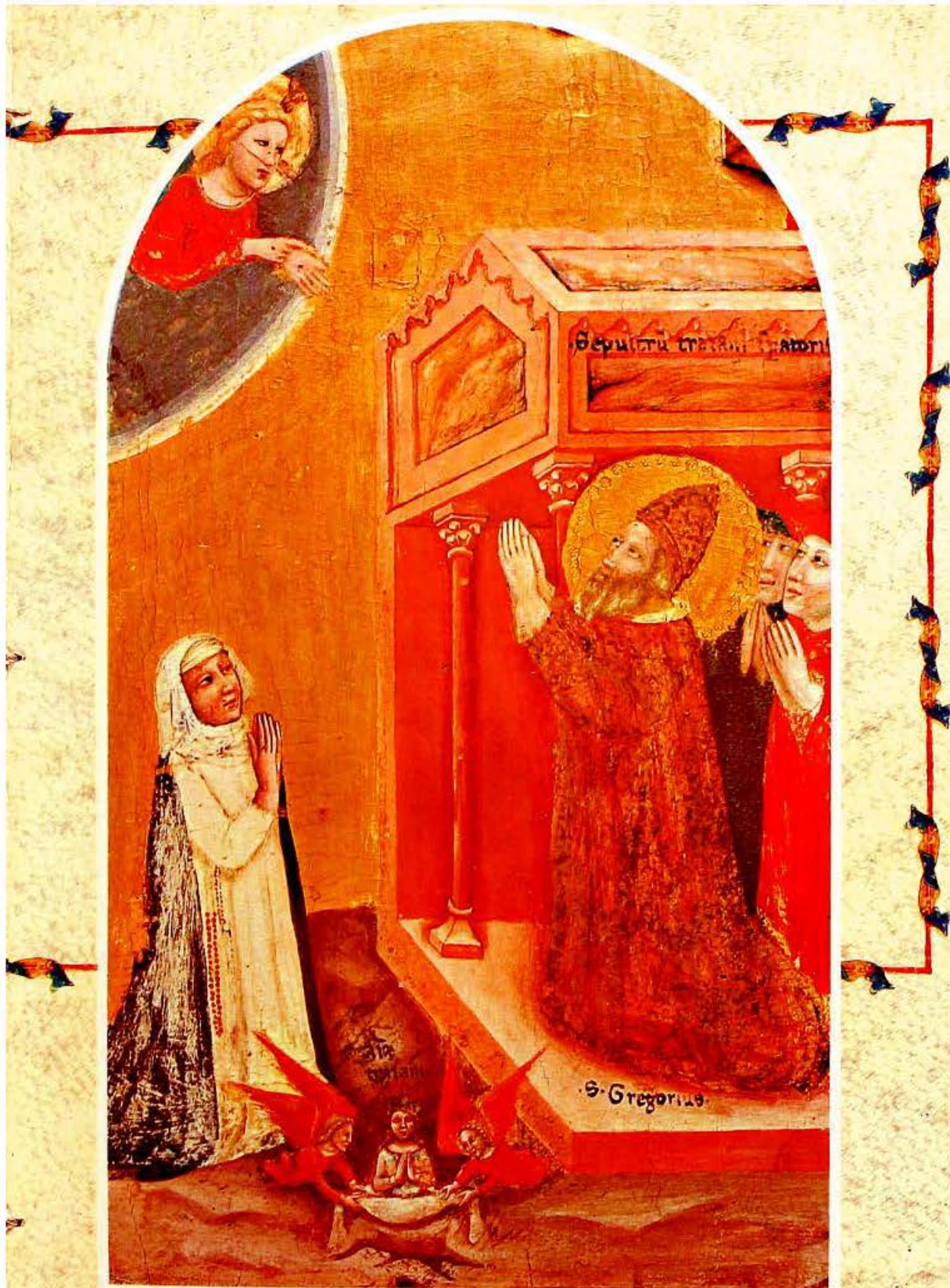
sopraffatta (contenta) dalla dolcezza
finale (ultima) del suo canto che la
rende contenta.

76. così la figura dell'aquila mi sembrò
(sembiò) tacere soddisfatta del piacere
(provato parlando). il quale è un'im-
pronta del piacere divino, secondo la
cui volontà (al cui disio) ogni cosa di-
venta quella che è (qual ell'è).

La similitudine dell'allodetta, una delle
più celebrate della *Commedia*, è certa-
mente quella che meglio traduce la sen-
sazione ineffabile dell'anima ormai con-
vinta che il mistero della giustizia divi-
na è un mistero d'amore. Il Tommaseo
per primo notò che questa terzina dan-
tesca ha antecedenti diretti nella poesia
provenzale, e, in particolare, in questi
versi di Bernart de Ventadorn: "quando
vedo l'allodetta ('lauzeta') che muove
per gioia le sue ali verso il sole, e poi
si oblia e si lascia cadere per la dol-
cezza che le scende nel cuore...". Tut-
tavia il significato della similitudine
dantesca è molto più profondo di quel-
lo della convenzionale, seppur delicata

immagine del poeta provenzale. La gioia
della "lauzeta" che si slancia verso il
sole non è quella piena e traboccante
della allodetta che 'n aere si spazia...
cantando: il canto, elemento non rileva-
to dal trovatore, sottolinea la pienezza
di questa effusione (verso 74). La dol-
cezza che invade l'allodetta di Ber-
nard de Ventadorn è il godimento fi-
sico della luce del sole, mentre l'ulti-
ma dolcezza che rende contenta e sazia
l'allodetta di Dante è il gaudium spi-
rituale che penetra tutto l'essere di chi
si sente immerso nella solitudine degli
spazi celesti. "E la gioia del benedetto
regno è la gioia del Poeta contemplan-
te nel suo pensiero il divino congiun-
to all'umano nella giustizia. L'impeto
di vita poetica, che contenuto, si sente
nel verso annunciante delle parole
dell'aquila: *quali aspettava il core, ov'io
le scrissi*, si disviluppa progressivamen-
te in quelle parole sino a prorompere
poi magnifico nel sogno dell'aquila-al-
lodetta; e quell'impeto è lo spirito del
Poeta in fiamma d'amore e di fede per
la sua idealità religiosa e civile, di un
giusto impero destinato a ricondurre il





divino nel mondo" (V. Rossi).

79. E sebbene io (*avvegna ch'io*) davanti all'aquila (*li*) fossi trasparente rispetto al dubbio che mi agitava (*al dubbiar mio*) come il vetro rispetto al colore che esso ricopre, il mio dubbio non tollero (*patio*) di attendere in silenzio,
82. ma dalla bocca mi spinse fuori con tutta la forza del suo peso la domanda: «Che cosa sono queste cose (cioè: come può un pagano salvarsi)?»; per cui (pronunciate quelle parole) vidi un

grande sfavillio di luci (da parte delle anime).

Nel canto precedente, alla ragione che tentava di sondare il mistero della giustizia divina l'aquila aveva contrapposto la visione di un mare immenso del quale l'umana *veduta corta d'una spanna* non potrà mai scorgere il fondo, concludendo con un'insindacabile sentenza: *a questo regno non salì mai chi non credette 'n Cristo, vel pria vel poi ch'el si chiavasse al legno*. La presenza, nel ciglio dell'aquila, di due pagani, Traiano e Rifeo, propone una

grave incertezza. La nuova lezione dell'aquila si svolge nella linea dell'ortodossia tomista, con la precisione di linguaggio e di metodo propria della Scolastica.

85. Immediatamente dopo, per non tenermi sospeso nello stupore (*in ammirar*), con l'occhio ancor più splendente (acceso), il benedetto segno dell'aquila mi rispose:
88. «Io vedo che tu credi a queste cose perché te le ho dette io, ma non comprendi come (i due pagani siano salvati), cosicché, anche se tu le credi, queste cose restano oscure (al tuo intelletto).
91. Fai come colui che impara sì il nome di una cosa, ma non può conoscerne l'essenza (*quiditate*) se altri non gliela manifesta (*promet*).
94. Il regno dei cieli (*regnum coelorum*) sopporta (*pate*) violenza solo da parte dell'amore ardente (*caldo*) e della speranza da esso vivificata (*viva*), che vincono la divina volontà;
97. non la vincono con la violenza come (a guisa che) un uomo che sopraffa un altro, ma perché essa vuole essere vinta, e, nel momento stesso in cui è vinta, vince con la sua bontà (*beninanza*).

La ripresa di un'espressione evangelica (*Matteo XI, 12; Luca XVI, 16*) serve a Dante per affermare che *caldo amore* e *viva speranza* possono conquistare la divina volontà, la quale altro non desidera che di essere vinta dall'amore e dalla speranza delle creature, cosicché, in ultima analisi, è pur sempre la volontà divina che trionfa con la sua misericordia.

100. La prima anima fra quelle che formano il mio ciglio e la quinta ti fanno stupire, perché vedi il paradiso, la regione degli angeli, adorno (*dipinto*) della loro presenza (*ne*).
103. Questi due spiriti non uscirono pagani (*gentili*) dai loro corpi, come ritieni, ma cristiani, credendo fermamente (*in ferma fede*) Rifeo (*quel*) nella futura redenzione (*de' passuri*) e Traiano (*e quel*) nella redenzione già operata da Cristo crocifisso (*de' passi piedi*).
106. Perché l'anima di Traiano (*l'una*) dall'inferno, da dove (*u'*) non si può ritornare mai alla volontà di operare il bene (*a buon voler*), tornò a riprendere il corpo; e ciò fu premio (*mercede*) dell'ardente speranza (di San Gregorio Magno):

109. di quell'ardente speranza, che nelle preghiere fatte a Dio per risuscitare l'anima di Traiano (*per suscitarla*) infuse una forza (*la possa*) tale che la volontà del risorto (*si che... sua voglia*) potesse essere mossa (alla fede e al pentimento).

La salvezza di Traiano parte da una premessa teologica: colui che è in stato di Grazia può meritarsela ad un altro. Così avvenne per Traiano, salvato per intercessione di San Gregorio Magno. Il caso particolare dell'imperatore romano è ricordato anche da San Tommaso (*Summa Theologica* III, LXXI, 5).

112. L'anima gloriosa di Traiano di cui si sta parlando, tornata nel corpo, nel quale restò poco tempo, credette in Cristo (*in lui*) che poteva salvarla (*aiutarla*);
115. e credendo si accese di tale fuoco di amore di Dio (*di vero amor*), che, giunta alla morte per la seconda volta (*alla morte seconda*), fu degna di salire alla gioia del paradiso (*a questo gioco*).
118. L'anima di Rifeo (*l'altra*), in virtù della grazia divina (*per grazia*) che deriva (*stilla*) da una sorgente (*fontana*) così profonda, che mai nessuna creatura poté spingere l'occhio fino al punto da cui sgorgano le sue acque (*infino alla prima onda*),
121. vivendo sulla terra (*là giù*) indirizzò tutto il suo amore alla giustizia (*drittura*); per questo (*per che*) Dio, aggiungendo grazia a grazia, gli rivelò la nostra futura redenzione;
124. per cui egli credette in essa, e da allora in poi (*da indi*) non tollerò più il nauseante paganesimo (*il puzzo... del paganesmo*); e ne rimproverava (*riprendiene*) le genti sviate in quell'errore (*perverse*).
127. Più di mille anni prima dell'istituzione del battesimo a lui valsero (*li fur*) come (*per*) battesimo quelle tre donne (Fede, Speranza e Carità) che tu vedesti (nel paradiso terrestre) alla destra del carro della Chiesa (cfr. *Purgatorio* XXIX, 121-129).

Rifeo pose ogni amore nella giustizia per un dono particolare di quella Grazia che ha origine nel mistero insondabile di Dio (vers 118-121). Da Dio egli, in ricompensa, ricevette favori sempre più grandi, fino alla rivelazione della futura redenzione. Base di questa dottrina è ancora il pensiero di San Tommaso (*Summa Theologica* II, II, 7), il quale spiega che molti pagani ottennero la salvezza perché, per intervento della Grazia, venne loro ri-

velata la futura venuta di Cristo. Ripudiati gli errori del paganesimo, a Rifeo, in luogo del battesimo, fu sufficiente l'osservanza delle tre virtù teologali che Dio gli aveva infuso nell'animo.

(*remora*) la tua profonda ragione (*la radice tua*) dagli intelletti umani (*da quelli aspetti*) che non possono vedere intera l'essenza divina, causa prima (*la prima cagion*) di tutte le cose!

130. O predestinazione, quanto è distante

133. E voi, mortali, siate cauti (*tenetevi*

- 109 di viva spene, che mise la possa
ne' prieghi fatti a Dio per suscitarla,
si che potesse sua voglia esser mossa.

- 112 L'anima gloriosa onde si parla,
tornata nella carne, in che fu poco,
credette in lui che potea aiutarla;

- 115 e credendo s'accese in tanto foco
di vero amor, ch'alla morte seconda
fu degna di venire a questo gioco.

- 118 L'altra, per grazia che da sì profonda
fontana stilla, che mai creatura
non pinse l'occhio infino alla prima onda,

- 121 tutto suo amor là giù pose a drittura;
per che, di grazia in grazia, Dio li aperse
l'occhio alla nostra redenzion futura:

- 124 ond'ei credette in quella, e non sofferse
da indi il puzzo più del paganesmo;
e riprendiene le genti perverse.

- 127 Quelle tre donne li fur per battesimo
che tu vedesti dalla destra rola,
dinanzi al battezzar più d'un millesmo.

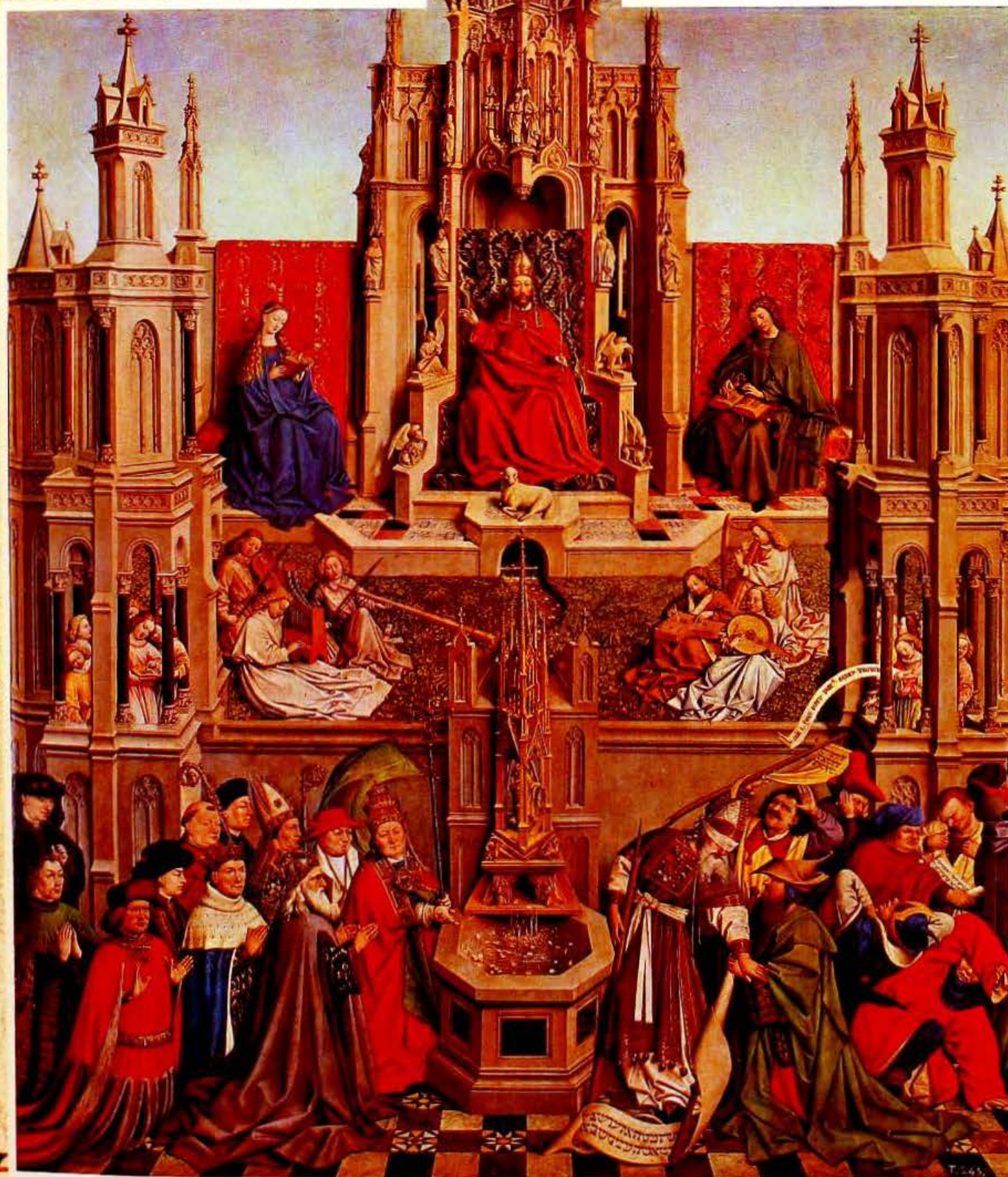
- 130 O predestinazion, quanto remota
è la radice tua da quelli aspetti
che la prima cagion non veggion total

stretti) nel giudicare, perché nemmeno noi, che pure vediamo Dio direttamente, conosciamo ancora tutti gli eletti futuri;

136. e ci è (enne) dolce tale limite imposto alla nostra conoscenza (così fatto sce-

mo), perché la nostra felicità si perfeziona appunto in questo piacere (in questo ben), per cui tutto quello che Dio vuole, anche (e) noi vogliamo».

L'aquila, dopo aver presentato le principali anime dei giusti, chiude il ciclo



Paradiso
XX, 118-120
"La fonte
della Grazia"
attribuito
alla scuola
di Jan Van
Eyck (c. 1400-
c. 1441).
(Madrid,
Museo del
Prado)



Paradiso
XX, 31-36
La Commedia,
Paradiso.
Min. di
Giovanni
di Paolo -
sec. XV -
(Londra,
British
Museum -
Ms. Yates
Thompson
36 - L 164 r)

- 133 E voi, mortali, tenetevi stretti
a giudicar; ch  noi, che Dio vedemo,
non conosciamo ancor tutti li eletti;
- 136 ed  ne dolce cos  fatto scemo,
perch  il ben nostro in questo ben s'affina,
che quel che vole Dio, e noi volemo.
- 139 Cos  da quella imagine divina,
per farmi chiara la mia corta vista,
data mi fu soave medicina.
- 142 E come a buon cantor buon citarista
fa seguitar lo guizzo della corda,
in che pi  di piacer lo canto acquista,
- 145 s , mentre che parl , s  mi ricorda
ch' io vidi le due luci benedette,
pur come batter d'occhi si concorda,
- 148 con le parole mover le fiammette.

della sua varia, mossa eppure unitaria rappresentazione ritornando al mistero della giustizia divina, dal quale aveva preso inizio il suo discorso. Simbolo della giustizia terrena e di quella divina, "essa inquadra la celebrazione della giustizia umana nella contemplazione mistica della giustizia divina, profondante le sue radici negli abissi imperscrutabili della sapienza infinita" (V. Rossi), mentre Dante, dopo la scolastica disquisizione dei versi precedenti, ritrova un clima di vera poesia. Il tema teologico si risolve in tema poetico grazie, ancora una volta, alla pienezza della fede, all'entusiasmo per la verit  acquisita, all'effusione di gioia che dall'una e dall'altro deriva. Ma ad alimentare questo entusiasmo   soprattutto la raggiunta certezza che la perfezione della giustizia divina   anche perfezione di misericordia e di amore.

139. In questo modo da quella divina figura dell'aquila, per rischiarare la mia limitata intelligenza (*corta vista*), mi fu data questa spiegazione, fonte di dolcezza (*soave medicina*).
142. E come l'abile suonatore di cetra (*citarista*) accorda (*fa seguitar*) il suono delle vibranti corde (*lo guizzo della corda*) alla voce del buon cantore, per cui (*in che*) il canto diventa pi  piacevole,
145. cos , durante il discorso dell'aquila, ricordo che vidi le due anime luminose (di Traiano e di Rifeo), proprio (*pur*) con la stessa simultaneit  con la quale battono le palpebre degli occhi (*come batter d'occhi si concorda*),
148. muovere le loro fiammelle in accordo con le parole dell'aquila.



Paradiso, Canto XXI

L'ascesa al cielo degli spiriti contemplanti, Saturno, avviene subito dopo che l'aquila formata dalle anime dei giusti ha terminato il suo discorso. Per la prima volta Beatrice non rivela con il suo sorriso l'avvenuto passaggio ad un cielo superiore, perché la potenza di tale sorriso avrebbe abbagliato completamente Dante. Nella settima sfera appare una scala luminosa la cui cima sembra toccare l'Empireo. Le anime contemplanti scendono e salgono con ritmo incessante, ma una di esse resta accanto al Poeta e gli rivolge la parola, invitandolo a manifestare il desiderio che in questo momento occupa il suo animo. Due cose brama sapere Dante: perché proprio questo spirito si è fermato accanto a lui e perché in questo cielo i beati non innalzano alcun canto. Non solo nessuna mente umana - risponde lo spirito interrogato - ma nessuna anima beata e neppure i Serafini, la gerarchia angelica più vicina a Dio, potranno mai spiegare i motivi che guidano il Creatore nella sua azione. Nessuno, quindi, potrà mai sapere perché solo determinate anime sono destinate a parlare con il pellegrino che sale attraverso i cieli. Quanto al silenzio dei beati di Saturno, essi tacciono per lo stesso motivo per cui Beatrice non ha sorriso: per non sopraffare le deboli facoltà umane di Dante.

Ad una nuova domanda del Poeta questo spirito rivela di essere San Pier Damiano. Parla poi della propria vita, che trascorse nella solitudine e nella contemplazione nell'ermo camaldolese di Fonte Avellana, finché fu nominato cardinale e costretto a ritornare nel mondo. Contro la decadenza degli ordini monastici e la corruzione della Chiesa San Pier Damiano lancia una dura invettiva, alla quale tutti i beati del settimo cielo rispondono - per manifestare il loro plauso - con un altissimo grido.

INTRODUZIONE CRITICA

Occorre individuare, nello svolgimento del canto XXI, la presenza di due piani tematici sapientemente uniti fra di loro. Il motivo della solitudine e dell'estatico raccoglimento - che dovrebbe essere proprio del cielo degli spiriti contemplanti - non trova la sua figurazione concreta nel personaggio presentato, che è, anzi, una fra le figure storiche più attive e impegnate del mondo religioso medievale, ma è affidato ad elementi in apparenza secondari: la figura assorta di Beatrice, il silenzio assoluto delle anime, la scala luminosa che si innalza vertiginosamente verso l'alto, la visione dell'*abisso* divino nel quale ogni terrena indagine necessariamente si perde.

Se è vero che tali elementi costituiscono solo lo sfondo e lo scenario del cielo di Saturno, è altrettanto vero che senza di essi la figura del protagonista perderebbe gran parte della sua forza morale e poetica. Infatti anche qui, come nel cielo di Giove (cfr. l'introduzione critica del canto XIX), "la situazione è sentita drammaticamente: ché da un lato, nel concetto di Dante, la contemplazione e l'ascesi sono premessa e guida alla attività apostolica; dall'altro, nel concreto sviluppo della sua psicologia, costituiscono l'approdo estremo, faticosamente raggiunto, di una dura esperienza terrestre" (Sapegno), per cui nell'episodio di Pier Damiano "il misticismo è puntualmente risolto in operoso zelo di riforma e la santità ascetica è sigillo d'autorità ai fieri giudizi polemici sui tralignanti istituti monastici e sulla curia corrotta".

Un altro attento lettore di questo canto, il Getto, ha accostato l'episodio di Pier Damiano a quelli di San Francesco e di San Domenico, interpretandoli come esemplificazioni dell'eroica e combattiva volontà di perfezione di Dante, come "suggestivi emblemi del sentimento dell'ascesi proprio del Poeta". In questo episodio l'animazione lirica è da ricercarsi nella convinta affermazione di una prassi religiosa, "nel gusto dichiarato dell'aspra ascesi, dell'energia morale, dell'alacre forza interiore, della virilità gagliarda dello spirito che innalza un ideale e per esso combatte. Celebrazione dell'eroismo religioso e ascetico, che illumina di più rivelatrice evidenza la religiosità di Dante, che sa l'ebbrezza del contemplare e l'asprezza dell'agire". San Francesco, San Domenico, San Pier Damiano non sono personaggi e temi poeticamente persuasivi per quel che immediatamente dicono, per il loro contenuto psicologico e storico: per Dante essi sono modelli di vagheggiata perfezione e la sua poesia non celebra tanto le loro figure storiche quanto "il piacere dell'anima assetata di perfezione nell'accostarsi a questi umani esemplari". Anche se il Getto tempera subito dopo il suo giudizio, affermando che è

pur sempre presente un'effettiva "volontà di dire poeticamente il fascino" di queste vite di santi, la sua posizione ci sembra contenere un grosso pericolo: quello di concentrare l'attenzione del lettore solo sul valore simbolico del personaggio o dell'episodio, distogliendolo dall'individuare il valore umano e poetico. Valori che, invece, sono stati magistralmente esaminati dal Cosmo. Secondo l'illustre critico non sono gli aspetti della vita ascetica quelli che attirano Dante, bensì la forza morale che rivela il protagonista, per cui l'accento non cade sull'*ermo, che suole esser disposto a sola latrìa o sui cibi di liquor d'ulivi o sui caldi e geli sopportati lievemente*, ma sul fatto che egli è *contento ne' pensier contemplativi*. "Ciò che Dante sentiva ed ammirava del Damiano era essenzialmente la forza morale. L'essere di lui non è nella penitenza, ma nell'animo onde la sostenne... La asprezza del luogo in cui visse è descritta con tanto compiacimento perché metta in risalto la sua virtù: « quivi egli si fè fermo al servizio di Dio »".

Proprio dall'ammirazione per questa forza morale deriva il tono tutto particolare della breve biografia di Pier Damiano, la quale, pur sviluppandosi solo per 14 versi, durante il *terzo sermo* pronunciato dal Santo, è fra le più vibranti e le più concluse del *Paradiso*; soprattutto è fra le meglio individuate, perché qualunque possa essere l'intento morale che guida il Poeta nel tracciare il profilo dei personaggi della terza cantica, mai egli perde di vista la loro realtà storica e la necessità di definire, al di là del compito morale o religioso ad essi affidato, i tratti salienti della loro psicologia, i motivi centrali della loro vita. Un breve accenno al monastero sperduto nel silenzio dei monti e celato dietro la vetta del più alto di essi, pone subito un distacco totale fra il mondo e il santo eremita: *surgon sassi... e fanno un gibbo*. Qui l'uomo vive solo nel pensiero e nel culto di Dio. In questo religioso isolamento il tempo è in funzione solo del *servigio di Dio*, scandito solo dai *pensier contemplativi*, davanti ai quali passano in secondo piano tutte le più rigide pratiche ascetiche. Ma alla visione di questo *chiosstro* che preparava una "fertile" messe per i cieli, si sovrappone ben presto la visione di ciò che esso è diventato: un luogo *vano* sul quale la vendetta di Dio non tarderà ad abbattersi. Nella pace del monastero l'uomo ha trovato la sua strada, ma l'umiltà di colui che volle sempre essere chiamato *Pietro Peccator* è totale, come la sua ubbidienza. Davanti ai bisogni della Chiesa e all'invito del pontefice, Pier Damiano, ormai vecchio, abbandona il suo eremo senza indugio né incertezza. "È il momento che il monaco entra nella grande vita, e questo soprattutto il Poeta vuole mettere in luce di lui: l'uomo dalla vita contemplativa uscito all'attività delle alte prelature." (Cosmo)



Canto XXI

- 1 Già eran li occhi miei rifissi al volto
della mia donna, e l'animo con essi,
e da ogni astro intento s'era tolto.
- 4 E quella non ridea; ma «S' io ridessi»
mi cominciò, «tu ti faresti quale
fu Semelè quando di cener fessi;
- 7 ch'è la bellezza mia, che per le scale
dell'eterno palazzo più s'accende.
com' bai veduto, quanto più si sale,
- 10 se non si temperasse, tanto splende,
che 'l tuo mortal podere, al suo fulgore,
sarebbe fronda che trono scoscende.

1. Già i miei occhi erano nuovamente fissi (rifissi) nel volto della mia donna, e con gli occhi (con essi) anche l'animo, che si era distolto da ogni altro oggetto (intento).

4. E Beatrice (quella) non sorrideva; ma cominciò a parlare dicendomi: «Se ti mostrassi il mio riso (s'io ridessi), tu diventeresti come (quale) Semele, quando fu incenerita (di cener fessi) (per aver contemplato Giove nel fulgore della sua luce divina):

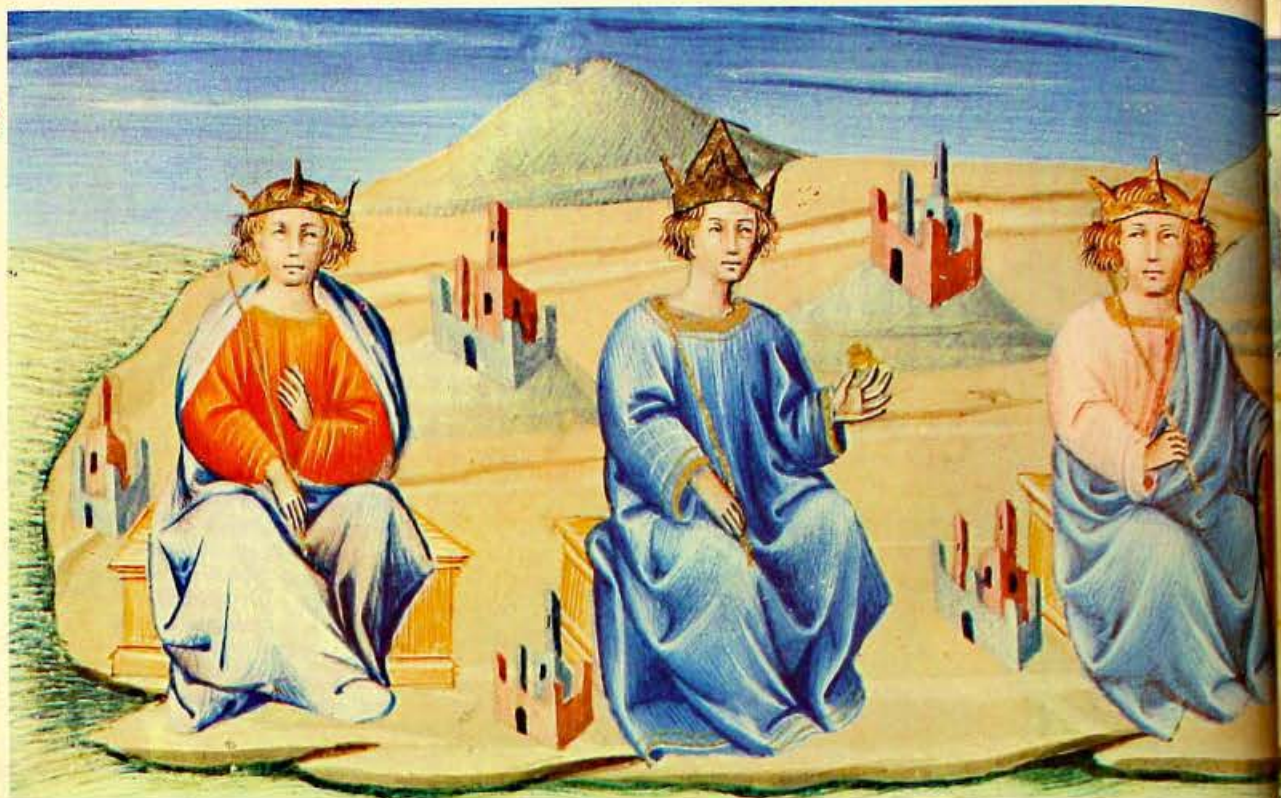
Semele, figlia di Cadmo, per ingannevole consiglio di Giunone, gelosa di lei, chiese di poter vedere Giove in tutto il suo fulgore e ne rimase incenerita (cfr. Inferno XXX, 1-3; Ovidio - Metamorfosi III, 307-309; Stazio - Tebaide III, 184-185).

7. perché la mia bellezza che, come hai potuto vedere, sempre più risplende (s'accende), quanto più si sale per i cieli (per le scale) del paradiso (dell'eterno palazzo).

10. se non si moderasse, risplenderebbe tanto, che la tua facoltà visiva di uomo (tuo mortal podere), di fronte al suo fulgore, sarebbe come una fronda che la folgore (trono) schianta.

13. Noi siamo (sem) innalzati al settimo

Le anime
del cielo di Giove.
La Commedia, Paradiso.
Min. di Giovanni di
Paolo - sec. XV -
(Londra, British
Museum - Ms. Yates
Thompson 36 - f. 166 r)



13 Noi sem levati al settimo splendore,
che sotto il petto del Leone ardente
raggia mo misto giù del suo valore.

16 Ficca di retro alli occhi tuoi la mente,
e fa di quelli specchi alla figura
che 'n questo specchio ti sarà parvente».

19 Qual sapesse qual era la pastura
del viso mio nell'aspetto beato
quand'io mi trasmutai ad altra cura

22 conoscerebbe quanto m'era a grato
ubidire alla mia celeste scorta,
contrapesando l'un con l'altro lato

cielo (*splendore*) di Saturno, il quale trovandosi congiunto (*sotto il petto*) con la costellazione del Leone, irraggia ora (*mo*) sulla terra (*giù*) la sua influenza (*suo valore*) mescolata (*misto*) a quella del Leone.

Dante e Beatrice ascendono al settimo cielo, nel quale appaiono, disposti su una scala d'oro che si innalza verso l'Empireo, gli spiriti contemplativi (cfr. nota alla terzina 31). In questa sfera appare l'ultimo pianeta, Saturno, freddo, secco e lento nel suo moto di rotazione (cfr. *Convivio* II, XIII, 25 e 28). Secondo l'affermazione di Macrobio, concordemente accettata da tutto il Medioevo, gli influssi di Saturno dispongono alla vita contemplativa, ma allorché il pianeta è in congiunzione con la costellazione del Leone, "di natura calda e secca simile a quella del fuoco" (Lana), le virtù contemplative di Saturno si uniscono a quelle attive del Leone. La mirabile temperanza di queste due

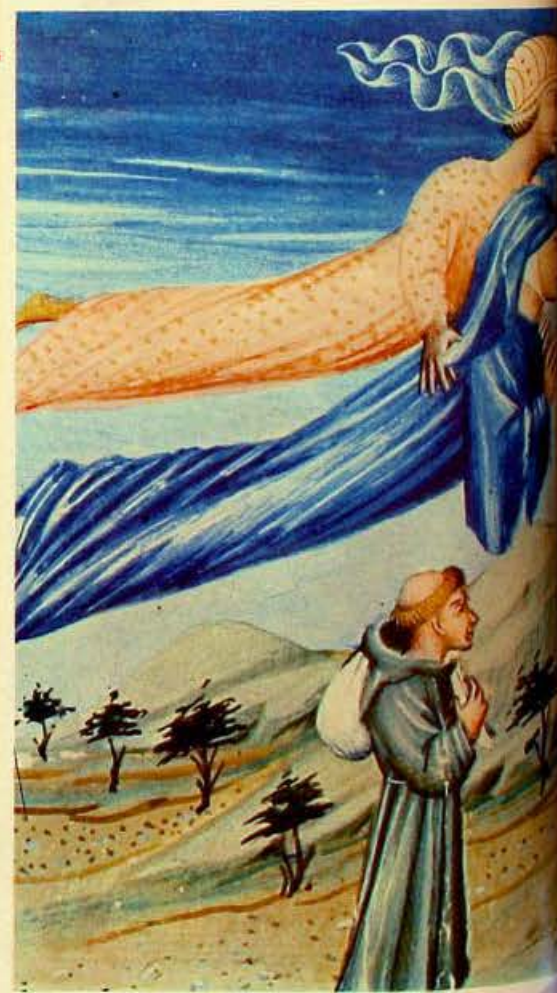
opposte influenze è alla base della vita e dell'azione di San Pier Damiano, che apparirà nella parte centrale del canto.

16. Fissa la tua attenzione (*mente*) in quel che vedranno i tuoi occhi (*di retro alli occhi tuoi*), e fa che questi diventino specchi in cui si rifletta l'immagine (*figura*) che ti apparirà (*ti sarà parvente*) in questo cielo (*specchio*)».

19. Chi (*qual*) sapesse qual era l'appagamento (*la pastura*) del mio sguardo nel contemplare l'aspetto beato di Beatrice, quando io volsi gli occhi (*mi trasmutai*) ad altro (*ad altra cura*).

22. potrebbe capire, paragonando (*contrapesando*) l'una cosa (*lato*) con l'altra (cioè il piacere di guardarla con quello di obbedirle), quanto mi era gradito (*a grato*) obbedire alla mia guida (*scorta*) celeste.

25. Dentro al pianeta trasparente (*al cri-*





Dante e Beatrice
nel cielo di Saturno.
La Commedia, Paradiso.
Min. di Giovanni di
Paolo - sec. XV -
(Londra, British
Museum - Ms. Yates
Thompson 36 - f. 167 r)

25 Dentro al cristallo che 'l vocabol porta,
cerchiando il mondo, del suo caro duce
sotto cui giacque ogni malizia morta,

28 di color d'oro in che raggio traluce
vid' io uno scaleo eretto in suso
tanto, che nol seguiva la mia luce.

stallo) che girando intorno (cerchian-
do) al mondo, porta il nome ('l voca-
bol) di Saturno, re caro al mondo (suo
caro duce) perché sotto il suo governo
ogni malizia umana rimase come spenta.

Il settimo pianeta porta il nome di Sa-
turno, il mitico re sotto il cui governo
scomparve dal mondo ogni dolore e
ogni malvagità e gli uomini godettero
di un lungo periodo di pace e di feli-
cità: è la famosa età dell'oro di cui
parlarono tutti i poeti antichi e che
Dante ha già descritta in due luoghi
del suo poema (*Inferno* XIV, 96; *Pur-
gatorio* XXVIII, 139-141).

28. vidi una scala (uno scaleo) del colore
dell'oro su cui risplendeva (traluce) un
raggio di sole, la quale si alzava tanto
verso l'alto (eretto in suso tanto), che i
miei occhi (la mia luce) non ne vede-
vano la cima (nol seguiva).

31. E vidi pure scendere giù per i gradini
(gradì) tanti spiriti luminosi (tanti
splendor), che io pensai che ogni luce
che appare (par) nel cielo si diffonde-
se da questa fonte (quindi).

Fonte di questa nuova invenzione fi-
gurativa, dopo quelle della croce lumi-
nosa del cielo di Marte e dell'aquila
del cielo di Giove, è, come Dante stes-
so rivela (*Paradiso* XXII, 70-72), la
visione di Giacobbe descritta nella Ge-
nesi (XXVIII, 12 sgg.). Il patriarca
ebraico vide in sogno una scala "che,
appoggiata sopra la terra, con la cima



arrivava al cielo: e per essa, ecco, gli angeli di Dio che salivano e scendevano". Tutti i commentatori antichi rilevano il carattere simbolico della scala e il Landino così riassume le loro interpretazioni: "Come per la scala si sale da basso in alto di grado in grado, così per la virtù contemplativa si monta di cielo in cielo infino a Dio. Questa scala è d'oro, imperò che come l'oro è più eccellente che alcun altro metallo, così la vita contemplativa avanza ogni altra vita e risplende in quella il raggio della grazia dell'eterno Sole". L'immagine della scala come simbolo della vita contemplativa è molto frequente nella letteratura cristiana antica, greca e latina, oltre che nei testi mistici della letteratura medievale (cfr. come esempio, questo passo di San Pier Damiano: "Tu sei quella scala di Giacobbe per cui gli uomini salgono al cielo e gli angeli discendono in soccorso degli uomini. Tu la via aurea, per cui gli uomini ritornano alla loro patria"; *Liber qui dicitur Dominus vobiscum*, Opuscolo XI). Per le anime del cielo di Saturno la vita fu una *fuga saeculi*, una fuga dal mondo, per realizzare nel silenzio (quel silenzio che domina su tutto il cielo di Saturno, dove i beati non cantano) e nella solitudine di un chiostro, il loro ideale di vita ascetica: un progressivo immergersi nel pensiero di Dio, anticipando in tal modo, la vera contemplazione, quella del paradiso. Perciò questi beati occupano il più alto dei cieli planetari e si trovano al di sopra di tutte le anime che praticarono la vita attiva. "Tale contrasto di tendenze tra questo cielo e i precedenti ha una sua suggestiva rappresentazione poetica nelle due opposte direzioni in cui qui è portato a spaziare l'occhio di Dante: da una parte, in alto, lungo la scala d'oro descrittici in questo canto, a simbolo della contemplazione che di grado in grado conduce a Dio; e dall'altra, in basso, attraverso la serie dei pianeti già percorsi e ripresentatici, nel canto seguente, in ordine invertito, con meta ultima la terra." (Rossi-Frascino)

Dante ha già rilevato nel *Convivio* (IV, XXII, 10-11 e 13-14) la preminenza della vita contemplativa su quella attiva. Tuttavia sarebbe errato limitarsi a definire la vita contemplativa in Dante una *fuga saeculi*, perché il distacco da ogni ricchezza e da ogni dignità terrena non coincide, per lui, con un rifiuto del mondo, bensì con la necessità di tradurre la sovrabbondanza di vita spirituale del contemplativo in parole e azioni che possano illuminare il mondo. Per questo motivo in San Pier Damiano, che preferì ai vantaggi materiali l'aspra vita di un cenobio, Dante "trova uno dei santi più cari al suo cuore" (Montanari).

34. E come, secondo il loro istinto (costume), le cornacchie (le *poë*), all'alba,

Paradiso XXI, 28-30

Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà del sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 163 v)



- 31 Vidi anche per li gradi scender giuso
tanti splendor, ch' io pensai ch' ogni lume
che par nel ciel quindi fosse diffuso.
- 34 E come, per lo natural costume,
le poë insieme, al cominciar del giorno,
si movono a scaldar le fredde piume;
- 37 poi altre vanno via senza ritorno,
altre rivolgon sè onde son mosse,
e altre roteando fan soggiorno;
- 40 tal modo parve me che quivi fosse
in quello sfavillar che 'nsieme venne,
sì come in certo grado si percosse.
- 43 E quel che presso più ci si ritenne,
si fe' sì chiaro, ch' io dicea pensando:
«Io veggio ben l'amor che tu m'accenne».

volano (si muovono) a schiera (insie-
me) per scaldarsi le ali intirizzite (le
fredde piume).

37. poi alcune vanno via senza più tornare

(senza ritorno), altre ritornano (rivol-
gon sé) al nido da dove (onde) erano
partite (mosse), e altre girando intor-
no (roteando), restano là dove si tro-
vano (fan soggiorno).

40. in tal modo mi parve si comportassero
qui (quivi fosse) quelle luci sfavillanti
(sfavillar) che scesero (venne) insieme
dalla scala, non appena (si come) si
imbattono (si percosse) in un certo
gradino (grado).

Il Poeta, tutto preso nei versi 34-39
dalla vivacità della scena rappresen-
tata e nei versi 40-42 dalla mirabile vi-
sione delle anime che si muovono lun-
go la scala, non sembra pensare al
complesso significato allegorico che al-
cuni critici hanno voluto vedere in que-
sta similitudine: il diverso comporta-
mento delle anime sarebbe in rapporto
con la vita terrena dei monaci, alcuni
dei quali rimarrebbero legati al mondo
contemplativo, mentre altri tenderebbe-
ro a staccarsene per esplicare la loro
attività fra gli uomini.

46 Ma quella ond' io aspetto il come e 'l quando
del dire e del tacer, si sta; ond' io,
contra il disio, fo ben ch' io non dimando.

49 Per ch'ella, che vedea il tacer mio
nel veder di colui che tutto vede,
mi disse: «Solvi il tuo caldo disio».

52 E io incominciai: «La mia mercede
non mi fa degno della tua risposta;
ma per colei che 'l chieder mi concede,

55 vita beata che ti stai nascosta
dentro alla tua letizia, fammi nota
la cagion che sì presso mi t'ha posta;

58 e di' perché si tace in questa rota
la dolce sinfonia di paradiso,
che giù per l'altre suona sì divota».

43. E lo spirito (quel) che si fermò (si
ritenne) più vicino a noi, divenne così
splendente, che io dicevo dentro di me
(pensando): «Intendo (veggo) bene
l'amore che tu mi manifesti (m'accen-
ne) (sfavillando)».

46. Ma Beatrice (quella) dalla quale (on-
d'io) aspetto l'indicazione di come e
quando devo parlare o tacere, non fa
cenno (si sta); perciò io, contro il mio
desiderio (contra il disio), credo di
agire bene non facendo domande.

49. Per cui essa, che vedeva il motivo del
mio silenzio (il tacer mio) attraverso
la contemplazione (nel veder) di Dio
(colui) che tutto vede, mi disse: «Scio-
gli (solvi) il tuo ardente desiderio di
parlare».

52. E io cominciai: «Il mio merito (mer-
cede) non mi fa degno della tua rispo-
sta; ma per amore di colei che mi
concede di interrogarti ('l chieder),

55. o anima (vita) beata che te ne stai
nascosta dentro alla luce, segno della
tua letizia, dimmi il motivo (la cagion)
che ti ha indotta a fermarti (t'ha po-
sta) così vicino a me;

58. e dimmi perché in questo cielo di Sa-
turno non si ode il dolce canto (sinfo-
nia) paradisiaco, che nei cieli più bassi
(giù per l'altre) risuona tanto devoto».

61. Mi rispose: «La tua facoltà auditiva
(l'udir), come quella visiva (il viso), è
d'uomo mortale; perciò qui non si can-



Paradiso XXI, 43-45

Min. di scuola probabilmente fiorentina -
metà del sec. XIV - (Londra, British
Museum - Ms. Eg. 943 - f. 164 r)



Paradiso XXI, 25-27
Da "De Sphaera" di Leonardo Dati: la raffigurazione del pianeta Saturno e dei suoi influssi.



Min. lombarda - sec. XV - (Modena, Biblioteca Estense -
Ms. α. X. 2. 14 [Lat. 209] - f. 4 v; f. 5 r)



- 61 «Tu hai l'udir mortal sì come il viso»
rispuose a me; «onde qui non si canta
per quel che Beatrice non ha riso.
- 64 Giù per li gradi della scala santa
discesi tanto sol per farti festa
col dire e con la luce che mi ammantava;
- 67 nè più amor mi fece esser più presta;
chè più e tanto amor quinci su ferve,
sì come il fiammeggiar ti manifesta.
- 70 Ma l'alta carità, che ci fa serve
pronte al consiglio che 'l mondo governa,
sorteggia qui sì come tu osserve».

Paradiso XXI, 113-117

Le figure assortite e il paesaggio austero di questa "Tebaide" traducono in termini di schietta suggestione visiva l'ideale di vita cenobitica che Dante ha così enunciato: "lievemente passava caldi e geli, contento ne' pensier contemplativi".

ta per la stessa ragione (per quel)
per cui Beatrice non ha riso.

64. Sono disceso tanto giù per i gradini
(gradi) di questa scala santa, solo per
far festa a te con le parole (col dire) e
con la luce che mi riveste (ammantava);
67. né un amore più grande (più amor)
che negli altri spiriti mi fece più rapida
(presta) a scendere; perché un amore
maggiore (più) o uguale (tanto) al mio
arde (ferve) in ogni anima che è di
qui in su (quinci su), per questa sca-
la, così come te lo manifesta il loro
risplendere (fiammeggiar).
70. Ma l'amore divino (l'alta carità), che
ci fa ancelle (serve) pronte ad ubbi-
dire alla volontà divina (al consiglio)
governante il mondo, assegna in sorte

(sorteggia) qui a ciascuna di noi l'uf-
ficio che essa compie, come tu vedi».

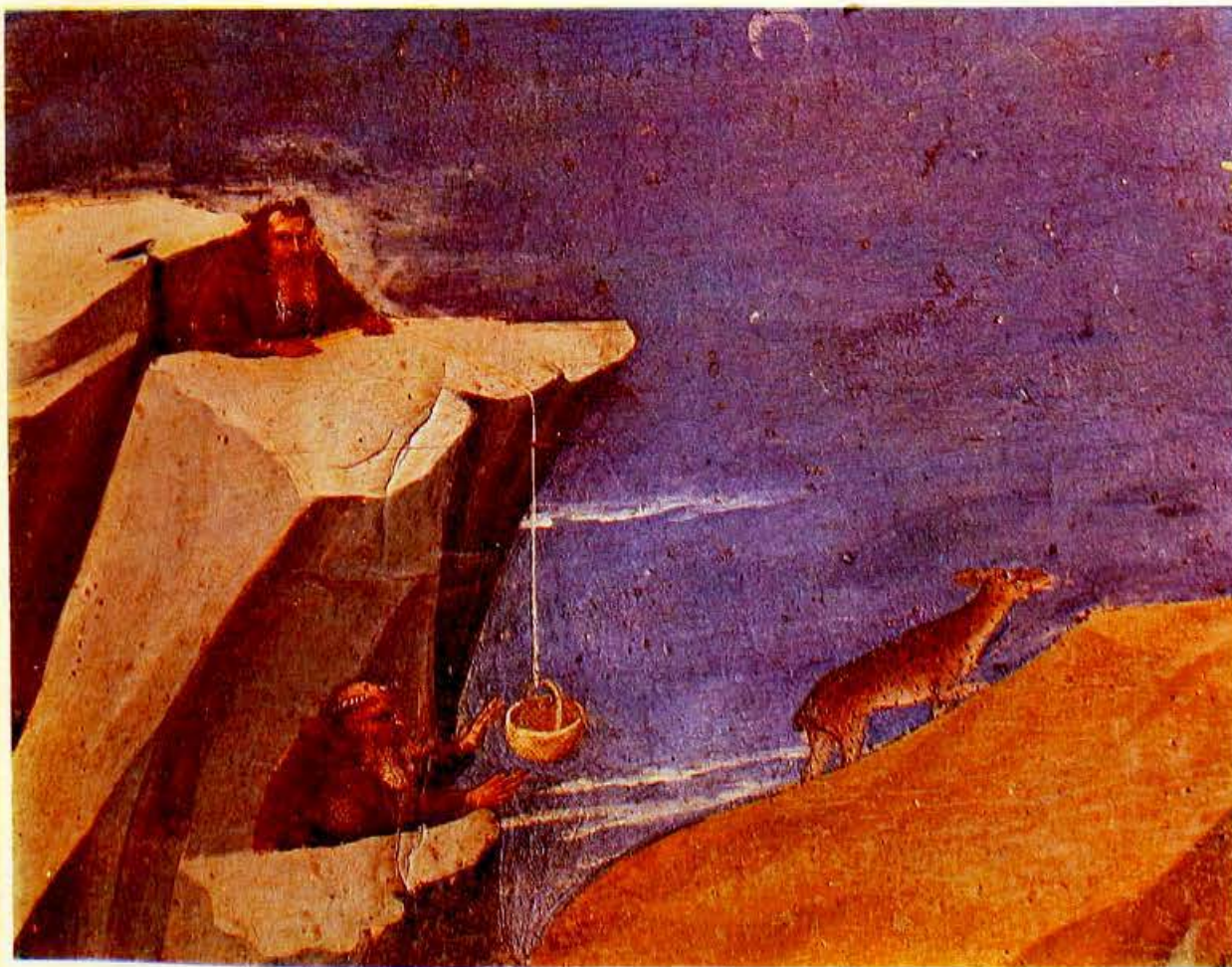
73. Io replicai: «O anima santa che ri-
splendi (sacra lucerna), io comprendo
(veggio) bene come in questa corte ce-
leste il vostro libero amore basta a far-
vi eseguire i decreti della divina (et-
terna) provvidenza;
76. ma ciò che mi sembra difficile (forte)
a capire (cerner) è questo: perché
tu sola, fra le tue compagne (consor-
te), fosti predestinata a questo ufficio
(di venirmi a parlare)».
79. Non avevo ancora pronunciato (né
venni prima) l'ultima parola, che lo
spirito luminoso (il lume) fece cen-
tro del suo punto mediano (del suo
mezzo), girando su se stesso come

una veloce macina (mola):

82. poi lo spirito ardente d'amore chiuso
dentro la luce, rispose: «La luce di-
vina converge (s'appunta) sopra di
me, penetrando attraverso questa luce,
nel cui seno sono racchiusa (in ch'io
m'inventro).
85. e la sua potenza (virtù), unita alla mia
intelligenza (veder), m'innalza tanto al
di sopra di me, che io riesco a vedere
la suprema essenza, Dio, da cui quella
luce deriva (è munta).
88. Da questa visione (quinci) viene la
letizia di cui risplendo (ond'io fiam-
meggio); perché io uguaglio la lumino-
sità del mio splendore (la chiarezza del-
la fiamma) alla visione che io ho di
Dio (alla vista mia), per quanto essa



- 73 «Io veggio ben» diss' io, «sacra lucerna,
come libero amore in questa corte
basta a seguir la provedenza eterna;
- 76 ma questo è quel ch'a cerner mi par forte,
perchè predestinata fosti sola
a questo officio tra le tue consorte».
- 79 Nè venni prima all'ultima parola,
che del suo mezzo fece il lume centro,
girando sè come veloce mola:
- 82 poi rispuose l'amor che v'era dentro:
«Luce divina sopra me s'appunta,
penetrando per questa in ch' io m' inventro.



Particolari da: "Tebaide"
di Gherardo Starnina
(c. 1354-1413). (Firenze,
Galleria degli Uffizi)

riluce (*quant'ella è chiara*).

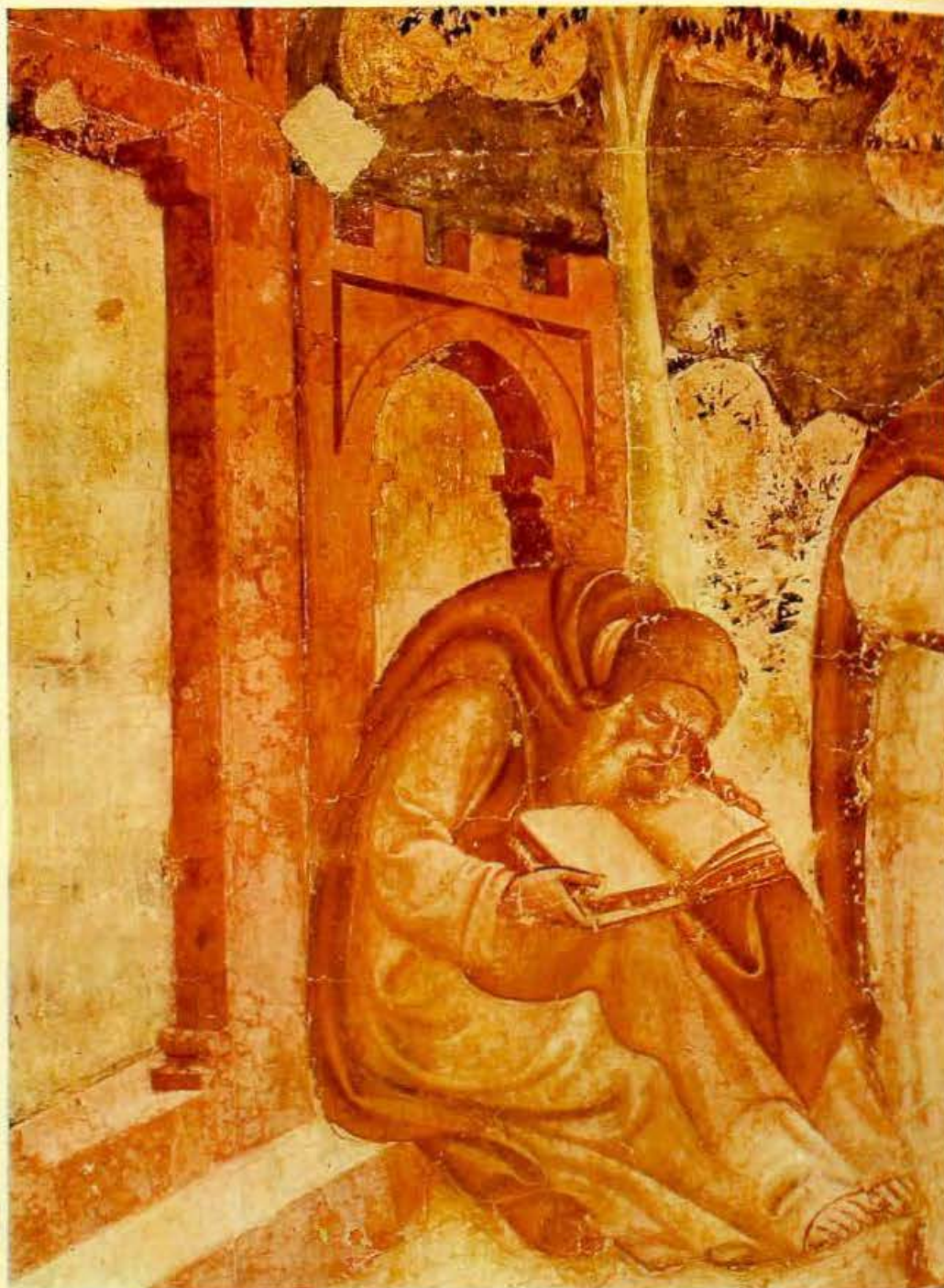
91. Ma anche quell'anima che nel cielo più
s'illumina di luce (*si schiara*), anche
quel serafino che più penetra con l'oc-
chio in Dio, non potrebbe soddisfare
alla tua domanda;
94. poichè quello che tu chiedi si addentra
tanto (*si s'innoltra*) nel segreto (*nello*
abisso) degli eterni decreti di Dio (*del-*
l'eterno statuto), che è separato (*scis-*
so) dall'intelligenza (*vista*) di ogni es-
sere creato.

Dante, sapendo che ogni anima, nel pa-
radiso, agisce secondo la divina volon-
tà, aveva chiesto per quale misterioso
motivo lo spirito che gli parla era sta-
to scelto per questo colloquio (versi
73-78). La sua domanda tocca, ancora

una volta, il tema della predestinazione: tuttavia mentre nel canto precedente essa riguardava la sorte ultraterrena riservata agli uomini, qui è in rapporto al compito che i beati sono chiamati a svolgere nel paradiso, per spiegare un fatto sul quale finora Dante non si è soffermato: perché, fra tante, solo determinate anime hanno parlato con lui. "La predestinazione, limitata nella definizione dell'Aquinate alla sola sorte ultraterrena, è così da Dante estesa anche a questa nuova applicazione, rimanendo però essa sempre per lui, come per San Tommaso, una manifestazione della provvidenza divina." (Rossi-Frascino) Infatti, ancora una volta la risposta è decisa e sicura come quella già offerta dall'aquila: nessuna creatura umana e nessuna creatura angelica, neppure i Serafini, la gerarchia angelica più vicina a Dio (cfr. *Paradiso* IV, 28), possono penetrare nel mistero ineffabile dei divini decreti. Ma "la riaffermazione della loro natura arcana e ad un tempo infallibile giova a sottolineare - rivela il Sapegno svolgendo un'osservazione di Benvenuto da Imola - la importanza delle persone di volta in volta prescelte da Dio e ad accrescere pertanto l'autorità dei severi giudizi che San Pier Damiano sarà chiamato a pronunciare, nell'ultima parte del canto".

97. E quando ritornerai (*riedi*), riferisci (*rapporta*) questo al mondo degli uomini (*mortal*), cosicché esso non ardisca (*presumma*) più di indirizzarsi (*mo-ver li piedi*) verso una meta così alta.
100. L'intelligenza umana, che qui in cielo risplende di luce, sulla terra è avvolta dal fumo dell'errore (*fumma: fuma*); perciò (*onde*) considera (*riguarda*) come possa l'intelligenza in terra (*là giù*) quello che non può (*non pote*) neppure quando il cielo l'ha assunta

La fecondità di insegnamenti morali e la varietà di spunti simbolici offerti dal mondo degli anacoreti all'arte del Medioevo sono alla base della complessa elaborazione del "Maestro del Trionfo della Morte". Nel suo affresco egli contrappone al vano affacciarsi dell'umanità nella vita quotidiana lo stato di elevazione spirituale e di mistico rapimento dei suoi eremiti: nella solitudine, nella preghiera, nello studio.



85 la cui virtù, col mio veder congiunta,
mi leva sopra me tanto, ch' i veggio
la somma essenza della quale è munta.

88 Quinci vien l'allegrezza ond' io fiammeggio;
perch' alla vista mia, quant' ella è chiara,
la chiarezza della fiamma pareggio.

91 Ma quell'anima nel ciel che più si schiara,
quel serafin che 'n Dio più l'occhio ha fisso,
alla dimanda tua non satisfara;

94 però che si s' innostra nello abisso
dell'eterno statuto quel che chiedi,
che da ogni creata vista è scisso.

Particolari da: "Trionfo della Morte" attribuito al "Maestro del Trionfo della Morte" (metà del secolo XIV). (Pisa, Camposanto Monumentale)



(perché 'l ciel l'assumma) nella sua gloria ».

103. Le sue parole mi segnarono il termine (prescrisser) della questione, così che io l'abbandonai, e mi limitai (ritrassi) a domandare umilmente all'anima chi fosse.

106. « Tra le due sponde (liti) d'Italia (del Tirreno e dell'Adriatico), s'innalzano (surgon), non molto lontani dalla tua patria, i monti (sassi) dell'Appennino tanto alti, che i tuoni (troni) risuonano assai più in basso (durante i temporali),

109. e formano una gobba (gibbo) che si chiama Catria, sotto la quale c'è un sacro eremo (il monastero di Fonte Avellana), il quale soleva essere destinato (disposto) solo al servizio di Dio (a sola latria). »

Latria: termine greco che San Tommaso usa per indicare il particolare culto di adorazione che l'uomo deve a Dio (*Summa Theologica* II, II, LXXXI, 1).

Fra il territorio di Gubbio e quello di Pergola, il rilievo più alto dell'Appennino umbro-marchigiano porta il nome di Catria. Sulle sue pendici sorge il monastero di Santa Croce di Fonte Avellana, appartenente all'ordine dei Camaldolesi, fondato nel 1012 da San Romualdo (*Paradiso* XXII, 49). Il luogo gli era stato offerto da un certo Maldolo, che li in sogno aveva veduto una scala che si innalzava verso il cielo e sulla quale saliva una moltitudine biancovestita. La notizia, ricordata dal Luiso, è contenuta nelle *Costituzioni* del beato Rodolfo, priore di Camaldoli nel 1080. Vestiti di un bianco saio, i monaci di Fonte Avellana osservavano la più dura penitenza e il più rigoroso silenzio, vivendo in celle sepa-

97 E al mondo mortal, quando tu riedi,
questo rapporta, sì che non presumma
a tanto segno più mover li piedi.

103 Sì mi prescrisser le parole sue.
ch' io lasciai la quistione, e mi ritrassi
a dimandarla umilmente chi fue.

100 La mente, che qui luce, in terra fumma;
onde riguarda come può là giù
quel che non pote perché 'l ciel l'assumma».

106 «Tra' due liti d'Italia surgon sassi.
e non molto distanti alla tua patria,
tanto, che' troni assai suonan più bassi,

rate l'una dall'altra. Un'antica tradizione vuole che Dante sia stato ospite di questo eremo. Secondo il Fallai "l'esatta descrizione del luogo, la testimonianza del Boccaccio che il Poeta « nei monti vicino ad Urbino... onorato si stette », e cioè non lontano dall'eremo, la conoscenza precisa della vita e dell'opera di San Pier Damiano, ravennate (il Petrarca, alcun tempo dopo, non riuscì ad aver notizie altro che scrivendo agli stessi monaci)... rendono plausibile e fondata tale tradizione".

112. Così l'anima riprese a parlarmi per la terza volta (*il terzo sermo*); poi, continuando, aggiunse: « A Fonte Avellana (*quivi*) mi dedicai con tanta vocazione (*mi fe' sì fermo*) al servizio di Dio,
115. che solo (*pur*) con cibi conditi con olio (*di liquor*) d'oliva trascorrevo agevolmente (*lievemente*) le estati e gli inverni (*caldi e geli*), pago della mia vita di contemplazione (*ne' pensier contemplativi*).
118. Quel monastero (*chiostro*) solea allora fruttare (*render*) al paradiso (a *questi cieli*) larga messe (*fertilmente*) di anime; ora è diventato così sterile (*vano*), che presto ciò dovrà manifestarsi al mondo.
121. In quel monastero (*loco*) io fui col nome di Pietro Damiano, e Pietro Peccatore mi chiamai nella comunità (*casa*) di Nostra Signora (presso Ravenna) sul litorale Adriatico (*adriano*) ».

Pier Damiano nacque a Ravenna nel 1007 da umile e povera famiglia. Aiutato dal fratello maggiore, Damiano, dal quale forse prese il nome, si dedicò allo studio della giurisprudenza e delle arti liberali a Ravenna, Faenza e Parma. Dopo un periodo di insegnamento nella città d'origine e a Faenza e dopo aver acquistato grande fama e notevoli ricchezze, verso il 1037 entrò nel cenobio di Fonte Avellana, del quale divenne ben presto abate. Famoso per l'austerità di vita e la profondità di dottrina, collaborò attivamente alla azione di riforma della Chiesa con il papa Leone IX, scrivendo le sue due opere più note: il *Liber Gratissimus*, dove discute il problema dei rapporti fra Chiesa e Impero, e il *Liber Gomorrhianus*, violenta invettiva contro la decadenza morale della vita ecclesiastica. Il papa Stefano IX nel 1057 lo creò vescovo e cardinale di Ostia, carica che Pier Damiano accettò a malincuore perché lo costringeva ad abbandonare l'eremo camaldolese. La sua opera di riformatore continuò, sempre intensa, sotto il pontificato di Niccolò II e di Alessandro II, finché ritornò nel suo cenobio. Morì a Faenza nel 1072.

Il Barbi esclude, in modo quasi assoluto, una diretta conoscenza delle opere di Piero da parte di Dante, mentre tra i più recenti commentatori, il Sapegno ammette che il Poeta "dovette conoscere almeno in parte gli scritti del

Alle figurazioni idealizzate e astratte del Camposanto di Pisa contrapponiamo l'ingenua e popolare esemplificazione della vita eremitica di un anonimo pittore catalano perché l'uno e l'altro aspetto si affermano nella felice evidenza dei versi danteschi.



- 109 e fanno un gibbo che si chiama Catria,
di sotto al quale è consecrato un ermo,
che suole esser disposto a sola latria».
- 112 Così ricominciommi il terzo sermo;
e poi, continuando, disse: « Quivi
al servizio di Dio mi fe' sì fermo,
- 115 che pur con cibi di liquor d'ulivi
lievemente passava caldi e geli,
contento ne' pensier contemplativi.
- 118 Render solea quel chiostro a questi cieli
fertilmente; e ora è fatto vano,
sì che tosto convien che si riveli.

Paradiso XXI, 113-117

Particolari da "Storie di Sant'Antonio abate" attribuito a un ignoto maestro catalano conosciuto con il nome di "Maestro di Rubiò" (seconda metà del secolo XIV). (Barcellona, Museo d'Arte Catalana)

santo" e aggiunge: "è probabile che ne ammirasse soprattutto le pagine di ardente polemica contro i vizi e il fasto della curia e gli eloquenti richiami agli ideali evangelici di purezza e di umiltà, dettati in uno stile dove la squi-

satezza del retore e la sapienza del teologo e del giurista son messi al servizio di una vigorosa e inquieta personalità morale".

Pietro Peccator fu' nella casa... secondo il Lana, l'Ottimo e Pietro di Dante, il Poeta intenderebbe alludere a Pietro degli Onesti, ravennate contemporaneo del Damiano, fondatore e priore del monastero di Santa Maria in Porto, lungo il litorale di Adria, il quale nelle sue lettere usava firmarsi *Petrus peccator*; e *Petrus peccans* è chiamato anche nel suo epitaffio, nella chiesa prima citata. Invece Benvenuto (seguito dal Buti, dal Landino e dalla maggior parte dei commentatori moderni) afferma che Dante qui identifica i due personaggi. Benché la chiesa di Santa Maria in Porto sia stata fondata dall'Onesti nel 1096, dopo, quindi, la morte di Pier Damiano, i contemporanei confusero subito i due personaggi, attribuendo la fondazione di Nostra Donna in sul lito adriano al santo camaldolese. Quest'ultimo, inoltre, amava firmarsi, per umiltà, nelle sue lettere e nei suoi opuscoli, *Petrus peccator monachus* o *Petrus indignus* o *Petrus ultimus eremitarum*, cosicché appare probante la ipotesi del Barbi: Dante "avendo notato la designazione «Pietro peccatore» in parecchi scritti del santo, senza sapere precisamente a che tempo si dovesse riferire - avendo osservato sotto la tomba di Santa Maria in Porto quella scritta a un *Petrus peccans cognomine dictus* - e conoscendo la credenza che doveva correre anche allora, come alcuni decenni più tardi, che fondatore di quel luogo fosse Pier Damiano, possa aver combinato tutti questi indizi per dedurre che il santo, dopo aver rinunciato al cardinalato, si ritraesse a far vita di più profonda umiltà e di più grave penitenza sul lito adriano".



- 121 In quel loco fu' io Pietro Damiano,
e Pietro Peccator fu' nella casa
di Nostra Donna in sul lito adriano.
- 124 Poca vita mortal m'era rimasa,
quando fui chiesto e tratto a quel cappello
che pur di male in peggio si travasa.
- 127 Venne Cefàs e venne il gran vassoio
dello Spirito Santo, magri e scalzi,
prendendo il cibo da qualunque ostello.
- 130 Or voglion quinci e quindi chi i rincalzi
li moderni pastori e chi li meni,
tanto son gravil, e chi di retro li alzi.

124. Mi rimanevano pochi anni della mia
vita mortale, quando fui chiamato (*chiesto*)
e indotto (*tratto*) a prendere quel
cappello cardinalizio che oggi passa (*si*
travasa) soltanto da un prelato cattivo
a uno peggiore (*di male in peggio*).

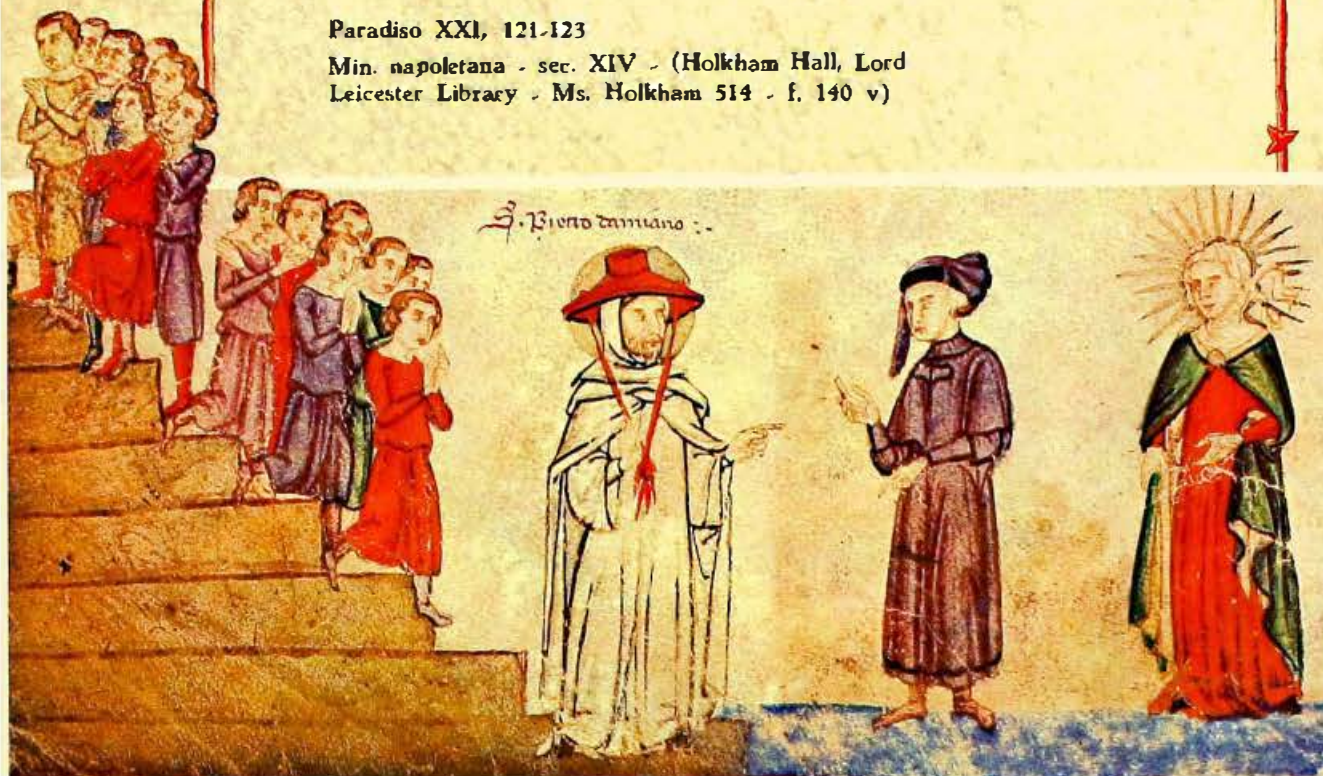
Da notare che il riferimento al cappello
cardinalizio è anacronistico, perché
il suo uso venne istituito da Inno-
cenzo IV nel 1252.

127. San Pietro (*Cefàs*) e San Paolo, il vaso
d'elezione (*il gran vassoio*) dello Spi-
rito Santo vennero sulla terra affamati
(*magri*) e scalzi, accettando il cibo da
qualunque casa ospitale (*da qualunque*
ostello).

Cefàs è parola aramaica che significa
«pietra» (cfr. *Giovanni* I, 42). L'es-
pressione con la quale San Paolo è de-
signato negli *Atti degli Apostoli* (IX,

Paradiso XXI, 121-123

Min. napoletana - sec. XIV - (Holkham Hall, Lord
Leicester Library - Ms. Holkham 514 - f. 140 v)



133 Cuopron de' manti loro i palafreni,
sì che due bestie van sott'una pelle:
oh pazienza che tanto sostienili!

136 A questa voce vid' io più fiammelle
di grado in grado scendere e girarsi,
e ogni giro le facea più belle.

139 Dintorno a questa vennero e fermarsi,
e fero un grido di sì alto suono,
che non potrebbe qui assomigliarsi:

142 né io lo 'ntesi; sì mi vinse il tuono.

15), "vas electionis" è già stata ricordata da Dante (*Inferno* II, 28).

130. Ora invece i moderni prelati (*pastori*) vogliono che li (*i*) sorregga (*rincalzi*) da una parte e dall'altra (*quinci e quindi*) e chi li conduca (*li meni*), tanto son corpulenti (*gravi*), e chi seguendoli (*di retro*) tenga loro alzato

lo strascico (*li alzi*).

133. Cavalcando, coi loro mantelli (*de' manti*) ricoprono anche i cavalli (*i palafreni*), sicché sotto una stessa copertura (*sott'una pelle*) procedono due bestie (la cavalcatura e il cavaliere): o pazienza di Dio che sopporti (*sostieni*) tanta vergogna (*tanto*)!»

136. A queste parole io vidi numerose luci scendere della scala di gradino in gradino e roteare su di sé (*girarsi*), e ad ogni giro diventare più luminose.

Dopo la visione di una santità aspra e solitaria nel paesaggio petroso degli Appennini (ma quanta commozione nel ricordo dell'eremo e della vita che in esso trascorreva *lievemente*, nella macerazione della carne e nei pensieri *contemplativi*!), un duro sarcasmo "incide un particolare dopo l'altro, sì che la rappresentazione vien fuori scandita, assaporata; corpulenta come quei gravi pastori. Di fronte a *magri e scalzi* (verso 128) come s'adagia lento e ponderoso nell'inciso *tanto son gravi*! E che tramestio di gente *quinci e quindi* intorno a quei corpi! E chi li *rincalza*, chi li *mena*, chi *di retro li alza*. E la pompa dei *manti* trapassa nel grottesco di due *bestie sott'una pelle*. Ma ora l'animo non può più contenersi e l'amarissimo riso prorompe in un'apostrofe che è solo dolore e ferezza di sdegno: *... oh pazienza che tanto sostieni!*" (Grabher). Dopo il grottesco corteo delle maschere degli uomini che si affacciano in vane attività, il quale ha aperto il canto dell'umiltà e della carità, quello di San Francesco, ecco la caricaturale processione di prelati a chiudere il canto della santità eroica, della vita semplice e austera, chiusa in diuturne preghiere, in estenuanti digiuni, in assortite contemplazioni, eppur arditamente protesa all'azione, alla lotta per il bene della società. Assistiamo, nel cielo di Saturno, al colloquio del "gran Cardinale... con il laico che nella lettera ai Cardinali italiani aveva pur tremato di toccar l'arca «per cui si tene ufficio non commesso»: il riformatore acerrimo, che tradusse in termini di polemica e di politica italiana, con una passione dolorosa e attiva, le alte intenzioni del movimento cluniacense, e il fiorentino esule che via via contraddetto dal tempo saliva ad una integrazione personalissima della storia, del costume e della parola: entrambi in meditazione sui monti: entrambi, al tramonto, *in sul lito adriano*... si riconoscono in Dio le due anime... e in Dio sono fraterne quelle che nel tempo e nella condizione sociale erano distantissime" (Apollonio).

E il grido dei beati, tanto più potente e drammatico, quanto più profondo era stato finora il silenzio del cielo di Saturno, commenta non solo la dura invettiva contro i prelati, ma la reciproca fede, di Pietro e di Dante, nella vendetta divina.

139. Vennero a fermarsi attorno all'anima di Pier Damiano (*dintorno a questa*), ed emisero (*fero*) un grido così alto, che non potrebbe trovare un paragone (*assomigliarsi*) in questa terra (*qui*):

142. né io potei capire le parole (*lo 'ntesi*); tanto mi assordò (*sì mi vinse*) il suo rimbombo simile ad un tuono.



Paradiso, Canto XXII

Beatrice spiega al suo discepolo che il grido innalzato dalle anime del cielo di Saturno dopo l'invettiva di San Pier Damiano era una preghiera per invocare la punizione divina sulla corruzione della Chiesa e lo invita a rivolgere di nuovo la sua attenzione ai beati della settima sfera. Uno di essi, San Benedetto da Norcia, il fondatore del monachesimo occidentale nel VI secolo, dopo aver ricordato la famosa abbazia di Montecassino da lui fondata, indica a Dante le anime di due monaci, Macario e Romualdo. Allorché il Poeta chiede a San Benedetto di poterlo vedere nella sua figura umana, che ora è velata dalla luce che la circonda, il beato risponde che ciò sarà possibile solo nell'Empireo, dove tutti i desideri potranno essere appagati. Inizia poi - da parte del santo monaco - una fiera invettiva contro la corruzione dei suoi seguaci, che hanno abbandonato la pratica della regola benedettina.

Dopo che i beati del cielo di Saturno sono ascesi, in un vortice di luce, all'Empireo, Beatrice spinge Dante a salire la scala sulla quale erano apparse le anime contemplanti. I due pellegrini entrano così nell'ottavo cielo, quello delle stelle fisse, e si fermano nella costellazione dei Gemelli, sotto il cui influsso Dante è nato. Invocata la protezione di queste gloriose stelle per il difficile compito che lo attende (rappresentare la visione finale del paradiso), Dante, per esortazione di Beatrice, volge lo sguardo verso il basso, allo scopo di misurare il cammino fin qui compiuto. Gli appaiono così i sette pianeti e, in fondo, poco più grande di un punto, la terra.

INTRODUZIONE

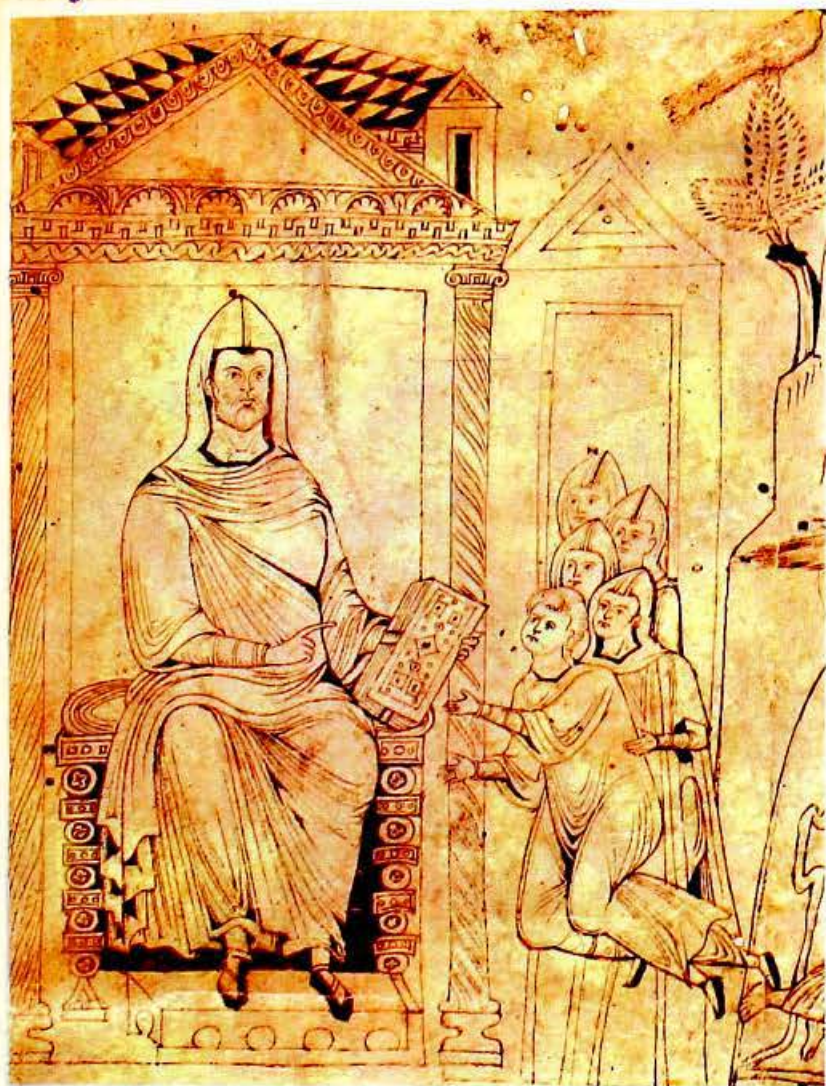
L'invettiva di Pier Damiano contro la degenerazione della Chiesa non è sembrata sufficiente a Dante, il quale non esita mai a ritornare su uno stesso tema, qualora lo ritenga essenziale per i destini dell'umanità, sviluppandolo con invenzioni narrative, descrittive, dialogiche che eliminano ogni pericolo di ripetizione e di monotonia.

Nella terza cantica i problemi della Chiesa costituiscono certamente uno dei nuclei più importanti e più vitali della meditazione di Dante. Alla base di tutta la *Commedia* è la consapevolezza che la vita del credente è nella vita della Chiesa, è partecipazione ad un destino comune che si svolge nel cammino di tutta la città terrena verso il regno di Dio: la fede di Dante è di ordine sociale e si riflette nell'interesse del singolo individuo per la salvezza di tutta l'umanità. Tuttavia la Chiesa nella sua storia, nella sua drammatica vicenda terrena, nell'eroismo o nella bassezza dei suoi rappresentanti è entrata come protagonista solo negli ultimi canti del *Purgatorio* attraverso la grandiosa processione del paradiso terrestre, nel momento in cui (si noti l'importanza di questo fatto) Beatrice riappariva, come « figura » di Cristo, agli occhi del Poeta. Ma là la realtà della Chiesa era espressa in movimenti e forme simbolici (l'albero, il carro, il grifone ecc.), e tali essi rimanevano, pur nella loro ricca e vibrante drammaticità: quanto il pellegrino ha contemplato sulla montagna del purgatorio è stata una rapida visione allegorica delle cadute e delle altezze della Chiesa; quanto il pellegrino contempla attraverso i cieli paradisiaci sono i problemi essenziali della Chiesa, il suo modo di essere sulla terra, il suo modo di procedere verso il mondo sovranaturale, il suo modo di agire, come società divina, attraverso poveri, peccatori rappresentanti. Tale contemplazione si traduce in un'alta, accorata, insistente protesta contro le deviazioni morali della *sposa di Cristo*.

Il Getto ha puntualizzato con molta chiarezza la prospettiva nella quale Dante vede la Chiesa, osservando che « non è la Chiesa corpo mistico di Cristo, che occupa l'orizzonte speculativo e fantastico del Poeta. Questa ariosa prospettiva teologica, che aveva avuto in San Paolo il suo grande celebratore, rimane estranea alla poesia di Dante. Per lui la Chiesa è la Chiesa visibile, la Chiesa gerarchica... È insomma il *pathos* delle somme chiavi quello che soprattutto commuove l'animo del Poeta... ». Tutto ciò significa, in altre parole, la presenza continua, nell'alto dei cieli, dell'attualità terrena. Essa, nel canto XXII, si estrinseca, oltre che nell'invettiva di San Benedetto, nel comportamento stesso del grande fondatore del monachesimo occidentale e nella visione finale dell'*aiuola che ci fa tanto feroci*.

Anche la figura di San Benedetto, come quella di San

Pier Damiano, lungi dall'essere ridotta a mero simbolo di quella che dovrebbe essere, secondo Dante, la vera vita del cristiano (sintetizzata nella formula benedettina *ora et labora*), è lucidamente individuata dal Poeta: pur avvolto nello splendore abbagliante della sua luce, ci appare ancora la figura tutta pervasa di sollecitudine vigile, comprensiva, soccorrevole dell'abate benedettino, quale si riflette nei settantatré capitoli della sua *Regola*. E mentre la dura figura del cardinale Pier Damiano continuava anche nel cielo la sua fiera battaglia per la riforma della Chiesa e, come nei suoi scritti, inveiva contro la corruzione e il fasto insolente del clero, sognando di restituire alla Chiesa la primitiva purezza, lo sguardo di San Benedetto si volge, con accorato dolore, ai suoi monaci che stanno soccombendo nella lotta contro i falsi beni del mondo. Anche quando il tono della sua voce sembra farsi violento (versi 76-84), il suo rimprovero non sale alla satira e al sarcasmo, ma « si tiene nel tono di un rammarico, in cui, se è vibrato il disgusto, manifesto è anche il dolore di veder dispreziato ciò che egli ama e sentir dispersa la gioia delle anime infiammate dello stesso ideale e premiate della stessa beatitudine » (Chiarri). Per questo egli non invoca la vendetta divina, ma il soccorso misericordioso (versi 94-96): in questa ultima terzina, oltre che nella terzina 85, è tutta la diversa tonalità spirituale dell'invettiva di San Benedetto rispetto a quella di San Pier Damiano. Dopo le aspre immagini dei versi 76-84 l'ira e lo sdegno non continuano, trattiatti dalla dolorosa constatazione che le lusinghe della carne sorio una comune sventura. È lo stesso accento con il quale Dante ha confessato a Beatrice di essersi lasciato trascinare dalle *presenti cose col falso lor piacer* (*Purgatorio* XXXI, 34-35), o ha invocato le preghiere dei beati per il mondo sviato (*Paradiso* XVIII, 124-126) o piangerà le passioni umane (*Paradiso* XXVII, 121-123). Questi versi perdono ogni durezza di suono, ogni violenza d'immagine, mentre la chiarezza dello sguardo si accompagna, nei versi 85-87, ad un certo abbandono ritmico, ad un'accorata cadenza che non giudica e non colpisce. Se la partecipazione di tutti i beati del settimo cielo all'invocazione di Pier Damiano ha confortato l'animo con l'annuncio della prossima liberazione della terra dal male, l'attesa dell'Empireo (versi 61-67) e la visione della scala che varca gli spazi per proiettarsi in Dio (versi 68-69), lo rassicurano sull'approssimarsi della catarsi. Infine una biblica ascensione riporta all'Empireo le anime dei contemplanti che erano discese incontro a Dante, ricostituendo la coralità del *Paradiso* dopo i due momenti individuali di Pier Damiano e di Benedetto: « questa folata di beati - conclude il Momigliano - che prorompe verso l'Empireo, disegnata con una travolgente precisione di parola, è come un impetuoso preludio alla grandiosa azione scenica del canto XXIII ».



Paradiso
XXII, 37-45
San Benedetto
consegna
la "Regola" ai
suoi monaci.
Antico foglio
di guardia che
originariamente
non faceva
parte del
manoscritto
"Martyrologium
Casinense" in
cui si trova
attualmente al
foglio 93 r.
Min. cassinese -
secolo XI -
(Napoli,
Biblioteca
Nazionale -
Ms. VIII. C. 4 -
f. 93 r)

1. Sopraffatto dallo stupore (per il grido dei beati), mi volsi verso la mia guida, come fanciullo (*parvol*) che ricorre sempre alla madre (*colà*), colei nella quale (*dove*) ha maggior fiducia;
4. e Beatrice, come madre che subito viene in soccorso al figlio pallido e ansioso (*anelo*) con le sue parole, che sogliono (*l' suoi*) tranquillizzarlo,
7. mi disse: «Non ti ricordi che sei in paradiso (*in cielo*)? e non sai che in paradiso tutto è santo, e che tutto quello che qui (*ci*) si fa deriva da carità ardente (*da buon zelo*)?»
10. Ora (*mo*), dopo che il grido dei beati ti ha tanto sconvolto (*mosso*), puoi comprendere quanto più ti avrebbero sconvolto (*trasmutato*) il loro canto e lo splendore del mio sorriso (*e io ridendo*) (cfr. canto XXI, versi 58-60 e 4-12);
13. e se tu avessi potuto capire la preghiera contenuta in quel grido (*nel qual*), già ti sarebbe svelata la punizione divina (*la vendetta*) che vedrai prima della tua morte.

Il grido innalzato da tutti i beati del cielo di Saturno dopo l'invettiva di Pier Damiano contro i *moderni pastori*, ha invocato la punizione divina su coloro che sono causa della degenerazione morale della Chiesa. Benvenuto, il Buti e il Landino ritengono che nel versi 13-15 ci sia un'allusione all'episodio di Anagni (*Purgatorio* XX, 86), mentre per il Del Lungo la *vendetta* prossima sarà quella che colpirà Clemente V, il pontefice che trasferì la sede papale ad Avignone. Tuttavia Dante sembra lasciare volutamente indeterminata l'espressione dei versi 14-15, la quale rientrerebbe, dunque, come tante altre del *Paradiso*, nell'atmosfera di speranza e di attesa della *renovatio* universale che caratterizza la terza cantica.

Canto XXII

- 1 Oppresso di stupore, alla mia guida
mi volsi, come parvol che ricorre
sempre colà dove più si confida;
- 4 e quella, come madre che soccorre
subito al figlio palido e anelo
con la sua voce, che 'l suoi ben disporre,
- 7 mi disse: «Non sai tu che tu se' in cielo?
e non sai tu che 'l cielo è tutto santo,
e ciò che ci si fa vien da buon zelo?»
- 10 Come t'avrebbe trasmutato il canto,
e io ridendo, mo pensar lo puoi,
poscia che 'l grido t' ha mosso cotanto;
16. La spada della giustizia divina (*di qua su*) non colpisce né troppo presto né troppo tardi, eccetto che nel giudizio di colui che, desiderando la punizione divina o temendola per sé, l'aspetta (con ansia).
19. Ma osserva ormai gli altri beati, perché vedrai anime molto famose, se rivolgi (*redui*) lo sguardo (*aspetto*) così come ti dico»;
22. Rivolsi gli occhi, come Beatrice desiderava, e vidi un numero infinito di piccole sfere (*sperule*) che illuminandosi a vicenda (*con mutui rai*) splendevano più intensamente.
25. Io ero nello stesso stato d'animo di colui che reprime in sé lo stimolo del



13 nel qual, se 'nteso avessi i prieghi suoi,
già ti sarebbe nota la vendetta
che tu vedrai innanzi che tu muoi.

16 La spada di qua su non taglia in fretta
nè tardo, ma' ch'al parer di colui
che disiando o temendo l'aspetta.

19 Ma rivolgiti omai inverso altrui;
ch'assai illustri spiriti vedrai,
se com' io dico l'aspetto redui.

22 Come a lei piacque, li occhi ritornai,
e vidi cento sperule che 'nseme
più s'abbellivan con mutui rai.

25 Io stava come quei che 'n sè repreme
la punta del disio, e non s'attenta
di domandar, sì del troppo si teme;

28 e la maggiore e la più luculenta
di quelle margherite innanzi fessi,
per far di sè la mia voglia contenta.

31 Poi dentro a lei udi': «Se tu vedessi
com' io la carità che tra noi arde,
li tuoi concetti sarebbero espressi.

34 Ma perchê tu, aspettando, non tarde
all'alto fine, io ti farò risposta
pur al pensier da che sì ti riguarde.

37 Quel monte a cui Cassino è nella costa
fu frequentato già in su la cima
dalla gente ingannata e mal disposta;

40 e quel son io che su vi portai prima
lo nome di colui che 'n terra addusse
la verità che tanto ci sublima;

desiderio, e non osa domandare, tanto teme di eccedere i limiti della discrezione (*del troppo si teme*);

28. e la più grande e la più luminosa di quelle gemme (*margherite*) si fece avanti, per appagare il mio desiderio rivelandomi il suo nome (*di sé*).

La seconda anima del cielo di Saturno è quella di San Benedetto. Nato a Norcia (Umbria) nel 480, iniziò i suoi studi a Roma, ma a quattordici anni si ritirò a vita eremitica prima a Enfi-de (oggi Affile) e poi in una grotta presso Subiaco. La fama della sua santità si diffuse ben presto e i monaci del vicino convento di Vicovaro lo vollero nel 510 come loro superiore. Tuttavia, a causa della severità della disciplina da lui imposta, i suoi confratelli tentarono, poco dopo, di avvelenarlo. Ritornato alla vita eremitica raccolse in breve un gran numero di discepoli, per i quali costruì a Subiaco dodici monasteri. In Campania, a Montecassino, dopo aver distrutto un tem-

pio di Apollo che sorgeva nel luogo ed aver convertito la popolazione pagana, fondò nel 528 il celebre monastero. Qui morì nel 543.

Redatta a Montecassino, la sua *Regola* impostò la vita cenobitica sulla preghiera e sul lavoro (*ora et labora*), innalzando lo studio e il lavoro alla dignità della preghiera, cosicché, proprio nel periodo delle invasioni barbariche, i monaci benedettini svolsero una funzione importantissima in campo culturale (conservando e copiando codici, salvarono molto del patrimonio letterario antico) e in campo economico (lavorando la terra e bonificando zone paludose, salvaguardarono l'agricoltura).

31. Poi dentro la luce che l'avvolgeva (*dentro a lei*) udii: « Se tu conoscessi, come conosco io, la carità che arde in noi, avresti espresso il tuo pensiero (senza timore di essere inopportuno).
34. Ma affinché tu, indugiando (a parlare), non debba ritardare il raggiungimento della tua alta meta (la visione

di Dio nell'Empireo), risponderò alla domanda soltanto (*pur*) pensata che tu esiti così tanto (a tradurre in parole).

La drammatica tensione che si era venuta accumulando alla fine del canto precedente con l'invettiva di Pier Damiano per erompere nel grido improvviso, maestoso, terribile dei beati, si prolunga nell'esordio del canto XXII. Il tuono che ha scosso la volta del settimo cielo è ormai passato, ma "seguita ad esser presente nel suo effetto, che è oppressione di stupore, e nel suo contrario, un gran silenzio intorno allo smarrito silenzio del Poeta" (Chiari). La potenza di quel grido e l'assolutezza di questo silenzio non sono che immagini sensibili della sproporzione fra la dimensione umana di Dante e la misura divina dei beati, fra il cielo e la terra e questa distanza torna ad essere dichiarata nella quattro terzine iniziali: nell'immagine del fanciullo che cerca protezione (si noti l'abile scelta lessicale: un diminutivo - *parvol* - e due aggettivi di notevole forza significativa - *palido* - e - *anelo* - che fissano drammaticamente uno stato d'animo d'incertezza e di ansia), nel rapido accorrere della madre, nelle parole di Beatrice che sottolineano l'esistenza di questa sproporzione. Ma dopo il severo accenno alla prossima vendetta di Dio sui suoi indegni ministri e il minaccioso balenio della spada vindice (ancora il divino che sovrasta l'umano), ecco un sorridente invito a riprendere contatto, senza timori, con la luce e la carità dei beati, uno dei quali previene la domanda di Dante per non ritardargli neppure di un attimo la visione di Dio. È interessante notare l'insistenza con la quale il Poeta, nei due canti dei con-

Paradiso XXII, 37-45

Da "Missale Romanum": la figura di San Benedetto; San Benedetto consegna la regola a Santa Scolastica e alle sue monache. Min. attribuita a Jacopo del Casentino e al "Maestro delle Effigi Domenicane" - sec. XIV - (Firenze, Seminario del Cestello - Ms. s.s. - f. 225 r)



templanti (cfr. canto XXI, versi 61 sgg.), ritorna sul tema dell'alta carità che lega le anime fra di loro e le spinge verso il pellegrino. Il Chiari così commenta: "la nota della carità ha vibrato fin dal primo etereo apparire della prima creatura di paradiso, e...Dante non ora soltanto tace aspettando l'incoraggiamento o il permesso", tuttavia sembra che il Poeta abbia voluto istituire "un segreto rapporto... tra le tante tacite ma rapite sospensioni di questi canti dei contemplatori e un più paipante ardore di carità che investe le anime e dalle anime su di lui si riversa e da lui alle anime torna. Come se Dante anche con questi mezzi avesse voluto creare in sé e nel lettore una immagine viva del contemplare, quale egli sentiva che potesse e dovesse essere. Profondità, cioè, intensa del sentire, ma tutta interiormente espressa in un solitario colloquio tra Dio e l'anima".

37. La vetta di quel monte sulle cui pendici sorge Cassino, fu un tempo (già) frequentata da popolazioni immerse nelle false credenze del paganesimo (ingannata) e restie (ad accogliere la vera fede);

Il borgo di Cassino sorge alle pendici del monte Cairo, sulla cui vetta si trovava un venerato tempio di Apollo, che San Benedetto fece abbattere (dell'antica acropoli restano ancora oggi grandiose rovine) per edificare, al suo posto, una cappella dedicata a San Giovanni Battista.

40. ed io sono colui che per primo diffuse in quei luoghi il nome di Cristo, colui che portò sulla terra la verità che ci innalza alla beatitudine eterna;
43. e risplendette sopra di me tanta grazia divina, che riuscii ad allontanare gli abitanti dei borghi (ville) circostanti dall'empio culto pagano che aveva attratto a sé tutto il mondo.
46. Questi altri spiriti luminosi furono nella vita tutti dediti alla contemplazione, accesi di quell'ardente carità che produce pensieri (fiori) e opere sante.
49. Qui si trova Macario, qui si trova Romualdo, qui si trovano quei benedettini che rimasero fedeli (fermar li piedi) alla vita del chiostro tenendosi stretti, con saldo cuore, alla regola ».

Non sappiamo se Dante intenda riferirsi a Macario d'Alessandria, discepolo di Sant'Antonio e fondatore del monachesimo orientale, morto nel 404, oppure a Macario l'Egiziano, morto nel



Paradiso XXII, 37-45

Da: "Storie di San Benedetto" di Spinello Aretino (seconda metà del sec. XIV): la raffigurazione di due miracoli del Santo e della sua morte. (Firenze, Basilica di San Miniato al Monte)





43 e tanta grazia sopra me relusse,
 ch' io ritrassi le ville circostanti
 dall'empio còlto che 'l mondo sedusse.

46 Questi altri fuochi tutti contemplant
 uomini fuoro, accesi di quel caldo
 che fa nascere i fiori e' frutti santi.

49 Qui è Maccario, qui è Romoaldo.
 qui son li frati miei che dentro ai chiostri
 ferman li piedi e tennero il cor saldo».

52 E io a lui: «L'affetto che dimostri
 meco parlando, e la buona sembianza
 ch' io veggio e noto in tutti li ardor vostri,

55 così m'ha dilatata mia fidanza,
 come 'l sol fa la rosa quando aperta
 tanto divien quant'ell' ha di possanza.

58 Però ti priego, e tu, padre, m'accerta
 s' io posso prender tanta grazia, ch' io
 ti veggia con immagine scoperta».



391, dopo aver condotto vita eremitica nel deserto libico. Poiché essi vennero spesso confusi, il Porena conclude che è probabile che anche Dante li confondesse. È certo, tuttavia, che il Poeta abbia voluto accostare, alle figure del monachesimo occidentale, un insigne rappresentante del monachesimo orientale.

Romualdo nacque a Ravenna dalla nobile famiglia degli Onesti verso il 952 e morì nel 1027. Entrato nell'ordine benedettino e constatata la corruzione, divenne fiero sostenitore della riforma monastica, creando, sull'antico ceppo di San Benedetto, l'ordine eremitico dei Camaldolesi, così chiamato dal monastero di Camaldoli, il più celebre fra quelli fondati da San Romualdo.

52. Ed io a lui: «La carità che dimostri

rivolgendomi la parola, e la benevola espressione che vedo e osservo nello aspetto luminoso di voi tutti,

55. hanno accresciuto la mia fiducia così come fa il sole con la rosa quando essa (al calore dei raggi) si apre in tutta la sua pienezza (*quant'ell'ha di possanza*).

58. Perciò (però) ti prego, e tu, padre, dimmi (*m'accerta*) se sono degno di ottenere una grazia tanto grande, affinché possa vederti nella tua figura umana, liberata (dalla luce che la fascia)».

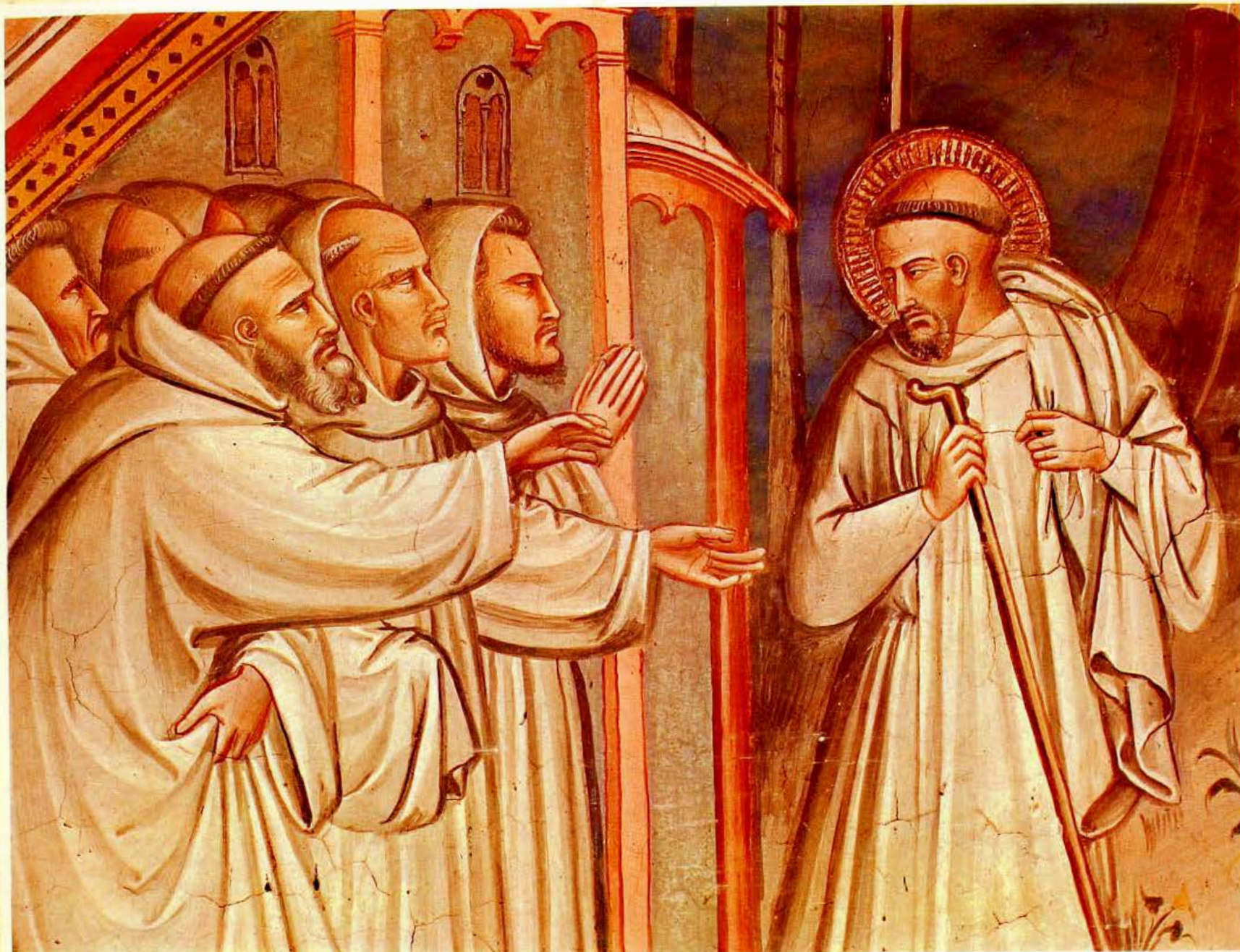
61. Per cui egli rispose: «Fratello, il tuo alto desiderio sarà soddisfatto nell'ultimo cielo (nell'Empireo, sede di Dio e reale dimora dei beati), dove tutti i desideri e perciò anche il mio (che è quello di accogliere la tua richiesta)

trovano il loro appagamento.

64. Là ciascun desiderio è compiuto, giunto alla sua pienezza e senza difetti (*intera*); solo in quest'ultimo cielo ogni parte è perfettamente immobile (*è... là ove sempr'era*).

67. perché (esso) non è nello spazio (*in loco*), e non ha i poli celesti intorno a cui girare (*non s'impola*); e la nostra scala sale fin lassù, per cui si sottrae così alla tua vista.

L'Empireo è il cielo della perfetta quiete, essendo pienamente appagato dalla visione di Dio, che ha sede in esso, laddove tutti gli altri cieli esprimono con un movimento più o meno intenso, a seconda della distanza, il desiderio di ricongiungersi a Lui (cfr. *Paradiso* I.



122; *Convivio* II, III, 8). L'Empireo, a differenza degli altri cieli, non esiste nello spazio, ma solo nella mente divina, nella quale fu "formato" (*Convivio* II, III, 11).

Nostra scala infino ad essa varca: la contemplazione mistica, di cui la scala di Saturno è simbolo, unisce dunque direttamente gli spiriti contemplativi a Dio, mentre colui che non è pervenuto al grado di spiritualità proprio della mistica dovrà completare tutta la sua ascesa prima di godere la visione beatificante di Dio. Solo allora ogni desiderio potrà essere appagato.

L'interpretazione che il Montanari offre riguardo alla richiesta di Dante e alla risposta di San Benedetto è degna di nota: "Questo desiderio respinto può sembrare una divagazione un po' arbitraria nell'insieme del disegno: ma

non lo è strutturalmente, poiché rappresenta concretamente le impazienze umane nell'elevazione ascetico-mistica (cfr. *Purgatorio* VI, 49 sgg.), né tanto meno poeticamente poiché libera il colloquio da ogni schematicità catechistica e si sviluppa attorno ai bellissimi versi 55-57: la confidenza con cui Dante si rivolge al Santo per un desiderio non intellettuale ma affettuosamente sensibile (vedere il Santo con i tratti corporei che ebbe in terra) dice meglio di ogni esplicita descrizione come l'anima di Dante si senta elevare ed espandere nell'amore".

70. Il patriarca Giacobbe, quando la scala gli apparve così piena di angeli (che salivano e scendevano) ne vide la cima protendersi (*porgere*) fino all'ultimo cielo (*infin là su*).

Paradiso XXII, 50-51

Particolari da: "Storie di San Benedetto" di Spinello Aretino (seconda metà del sec. XIV). (Firenze, Basilica di San Miniato al Monte)

Per quanto riguarda il riferimento biblico cfr. canto XXI, nota alla terza 31.

73. Ma, per salirla, oggi (*mo*) nessuno alza i piedi da terra, e la mia regola è rimasta solo per sciupare la carta (dove viene trascritta).

Per procedere sulla strada della contem-

plazione, secondo la regola benedettina è necessario il distacco dai beni terreni, che nessuno dei moderni seguaci di San Benedetto si sforza di attuare. Dopo

l'inno all'Empireo, nel quale la scientifica rappresentazione dell'ultimo cielo si era alla fine animata, come nota il Chiari, della concreta ebbrezza del tendere

ad esso e del possederlo e si era conclusa con quel gran volo d'angeli (verso 72), si propone, stridente, un contrasto: "La perfezione dell'Empireo sugge-

61 Ond'elli: «Frate, il tuo alto disio
s'adempierà in su l'ultima spera,
ove s'adempion tutti li altri e 'l mio.

64 Ivi è perfetta, matura ed intera
ciascuna disianza; in quella sola
è ogni parte là ove sempr'era.

67 perché non è in loco, e non s'impola;
e nostra scala infino ad essa varca,
onde così dal viso ti s'invola.

70 Infìn là su la vide il patriarca
Iacob porgere la superna parte,
quando li apparve d'angeli si carca.

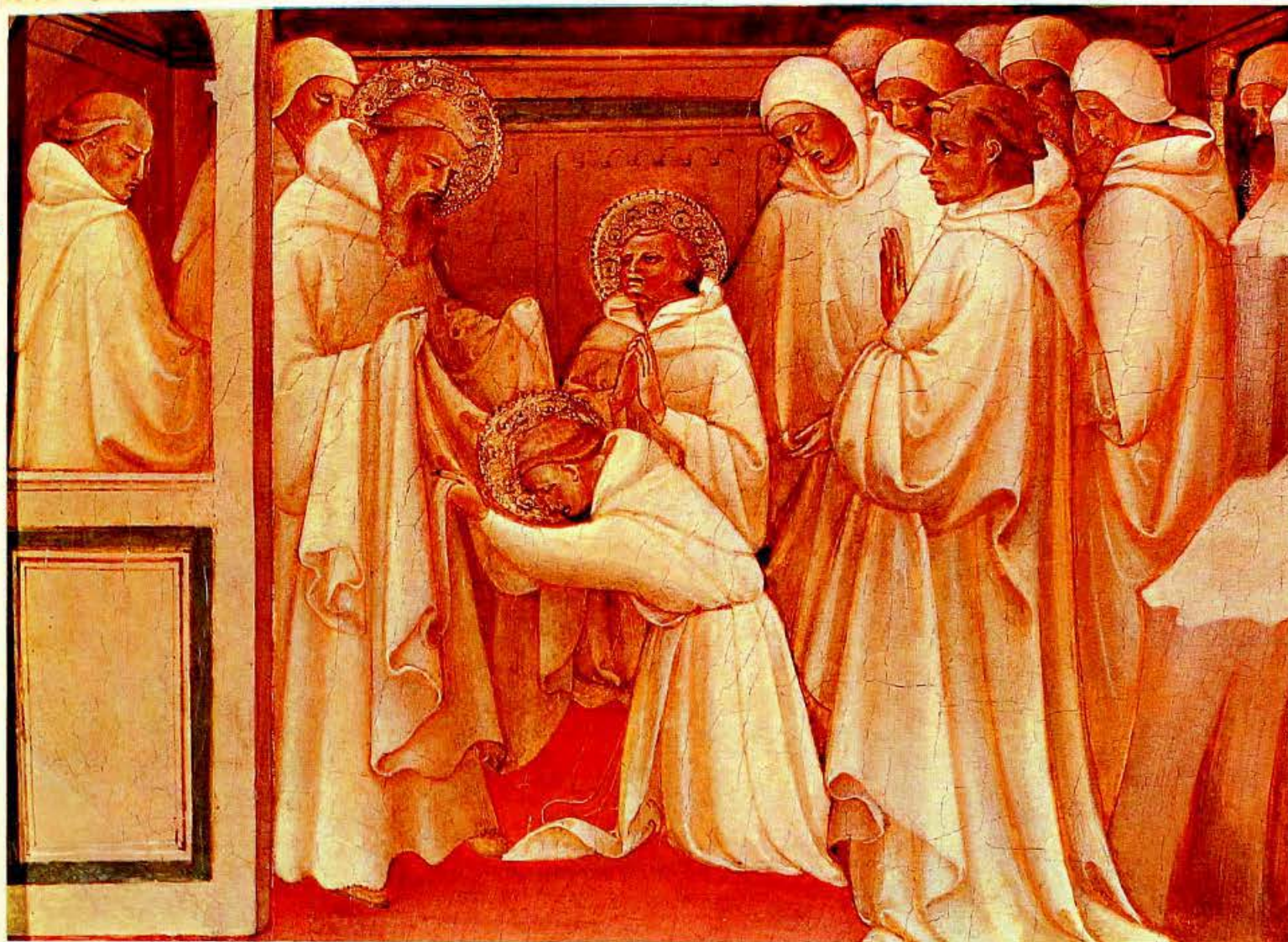
73 Ma, per salirla, mo nessun diparte
da terra i piedi, e la regola mia
rimasa è per danno delle carte.

76 Le mura che solieno esser badia
fatte sono spelonche, e le cocolle
sacca son piene di farina ria.

79 Ma grave usura tanto non si tolse
contra 'l piacer di Dio, quanto quel frutto
che fa il cor de' monaci sì folle;

82 ché quantunque la Chiesa guarda, tutto
è della gente che per Dio dimanda;
non di parenti né d'altro più brutto.





Paradiso
XXII, 37-45
"Storie
di San
Benedetto"
di Lorenzino
Monaco
(c. 1370-
c. 1425)
(particolari
di una
predella).
(Londra,
National
Gallery)

risce il ricordo di ciò che fu la sua nostalgia già sulla terra per San Benedetto e, per contrasto, richiama il pensiero del troppo che per molto tempo non hanno ascoltato il dolcissimo invito del cielo. Ma intanto le parole del Santo aggiungono, ora, qualche particolare di più alle poche notizie biografiche dette di sopra, qualche particolare della intima religiosità che ispirò e accompagnò le opere del Santo. Nei versi precedenti era dato più risalto alle opere e indirettamente alla bellezza della idea che le ispirò e le illuminò; qui è per sommi capi esposto tutto il complesso del programma pensato e vissuto e attuato con tanta convinzione, con tanto ardore, con tanto intimo gaudio".

76. I monasteri che solevano essere rifugio di santa vita (*badia*) sono diventati spelonche di ladroni, e le tonache monacali son simili a sacchi pieni di farina guasta (*ria*).
79. Ma la più grave usura (frutto del denaro dato a prestito) non offende tanto profondamente la volontà di Dio, quanto l'avidità delle rendite ecclesiastiche (*quel frutto*), che travia (*che*

fa... si folle) l'animo dei monaci.

82. perché tutto ciò che la Chiesa custodisce (*guarda*), appartiene ai poveri che chiedono la carità in nome e per amore di Dio, non ai parenti degli ecclesiastici o ad altre persone che è preferibile non nominare (concubine e figli naturali).

San Bonaventura aveva affermato che le decime spettano di diritto ai poveri (*Paradiso* XII, 93) e San Benedetto ribadisce con forza quel concetto, ampliandolo: *tutto è della gente che per Dio dimanda*, perché il pontefice non è "possessore" dei beni della Chiesa, ma "dispensatore" di essi ai poveri (*Monarchia* III, X, 17).

85. La natura umana è così debole, che già nella terra un buon proposito iniziale (quale fu quello offerto dalla *Regola* di San Benedetto) non dura neppure per il periodo che va dalla nascita della quercia al suo fruttificare (periodo che è di circa venti anni).
88. San Pietro diede inizio alla comunità della Chiesa (*il suo convento*) senza

possedere né oro né argento, ed io diedi inizio al mio ordine con le preghiere e i digiuni, e San Francesco con la umiltà.

Tre esemplificazioni in tre versi scanditi e martellati per presentare le caratteristiche evangeliche della Chiesa: San Pietro la fondò senza bisogno di beni terreni (*Atti degli Apostoli* III, 6; cfr. *Inferno* XIX, 94-95; *Paradiso* XXI, 127-129) e San Benedetto e San Francesco predicarono solo il possesso dei beni spirituali. Le tre grandi figure "si distaccano nette, in sintetici particolari...: *Pier...* e *io...* e *Francesco*; mentre fra cominciò e convento, con una spezzatura di costruzione, è racchiuso tutto il quadro" (Grabher).

91. E se consideri il periodo iniziale di ciascuna comunità, e poi rifletti fino a che punto essa è degenerata, tu vedrai che il bianco si è mutato in nero (cioè: le virtù iniziali si sono cambiate negli opposti vizi).
94. Tuttavia (*veramente*) l'aver fatto retrocedere le acque del Giordano e aprire le acque del mare, quando Dio lo

volle, furono cose più mirabili a vedersi (più lu... mirabile a veder) di quello che sarà il rimedio divino a questa corruzione (che qui 'l soccorso)».

Durante l'esodo degli Ebrei dall'Egitto verso la Palestina, il Mar Rosso si aperse per permettere il passaggio di Mosè e del suo popolo (Esodo XIV, 21-29) e il fiume Giordano ritirò le sue acque di fronte a Giosuè e alla sua gente (Giosuè III, 14-17). La terzina dantesca, nella brevità del suo giro di frase, è improntata alla stessa brevità e velocità del salmo biblico (CXIV, 3: "Il mare vide e si ritrasse, il Giordano si volse a ritroso") che la ispira.

Il Tommaseo ha giudicato la costruzione di questa terzina incerta come la speranza di Dante in un futuro intervento divino. In realtà questa è la costruzione caratteristica dello stile profetico: nelle parole tronche (*Jordan... fuggir... veder*) sulle quali battono vigorosi gli accenti, nell'uso di termini rari, quali il latinismo *retorso*, che Dante non esita a trasferire tale e quale dal testo biblico al suo volgare, nella forma concisa, accentrata intorno alla parola più significativa - *mirabile* - che testimonia la presenza del miracolo, non c'è "oscurità o contorsione, ma lo stile dantesco folto e rapido, animato dal senso della potenza divina" (Malagoli).



97. Così mi parlò, e poi si riunì alla sua schiera (*collegio*), e questa si chiuse in un gruppo compatto; poi, come un turbine, salì roteando verso l'Empireo.

100. La mia dolce guida mi sospinse dietro a loro, su per quella scala, con un solo cenno, tanto la sua virtù riuscì a vincere il peso del mio corpo;

103. e mai sulla terra, dove si sale e si scende con mezzi naturali, vi fu un movimento così veloce (*ratto*) da potersi paragonare alla rapidità del mio volo.

106. Così possa io tornare (*s'io torni mai*), o lettore, in paradiso (*divoto triunfo*) per meritare il quale spesso piango i miei peccati e mi percuoto il petto,

109. (come è vero) che io vidi la costellazione dei Gemelli, che segue quella del Toro, ed entrai in essa in un tempo più breve di quello che tu avresti impiegato a mettere e trarre il dito dal fuoco.

Dante ascende all'ottavo cielo, quello delle stelle fisse, nel quale si trova la costellazione dei Gemelli, che nello Zodiaco è immediatamente preceduta da quella del Toro.

112. O stelle dispensatrici di gloria, o luce piena di nobile potenza, all'influsso del-

85 La carne de' mortali è tanto blanda,
che giù non basta buon cominciamento
dal nascer della quercia al far la ghianda.

88 Pier cominciò sanz'oro e sanz'argento,
e io con orazione e con digiuno,
e Francesco umilmente il suo convento.

91 E se guardi il principio di ciascuno,
poscia riguardi là dov'è trascorso,
tu vederai del bianco fatto bruno.

94 Veramente Iordan volto retrorso
più fu, e 'l mar fuggir, quando Dio volse,
mirabile a veder che qui 'l soccorso».



Paradiso XXII, 37-45

"Un miracolo di San Benedetto" di Sano di Pietro (a. 1406-1481) (particolari della predella della pala "Madonna col Bambino e Santi"). (Badia a Isola, Chiesa dei S.S. Salvatore e Cirino)

la quale devo attribuire tutto il mio ingegno, qualunque sia il suo valore,

115. il sole, che (con il suo calore) è sorgente di ogni vita sulla terra, nasceva e tramontava in congiunzione con voi, allorché respirai per la prima volta l'aria di Toscana;

Dante nacque tra il 21 maggio e il 21 giugno, periodo nel quale il sole è in congiunzione con la costellazione dei Gemelli che, secondo la concezione astrologica del tempo, predispone allo studio e alle lettere (cfr. a questo proposito *Inferno* XV, 55-57; XXVI, 23-24; *Purgatorio* XXX, 109-111).

118. e poi, quando mi fu concessa la grazia di salire nel cielo (delle stelle fisse), che girando provoca anche il vostro movimento (che vi gira), ebbi in sorte di giungere nella parte di questo cielo da voi occupato (la vostra regione).

121. A voi ora il mio an' uos'innalza devotamente, per acquistare la forza necessaria (virtute) ad affrontare l'ardua prova (passo forte) che lo attira a sé.

L'interpretazione dei versi 121-123 è controversa, ritenendo il Barbi che il passo forte sia quello della morte (Dante, in questo caso, invocherebbe l'assistenza della costellazione sotto la quale nacque e nella quale entrò salendo al cielo Stellato) e ribattendo il Porena che "da una costellazione invocata e ringraziata come datrice d'ingegno" il Poeta può aspettare "un aiuto al suo ingegno; non al suo coraggio e alla sua virtù morale". La *virtute* che il Poeta invoca dai Gemelli e quindi da Dio, per il quale gli astri esercitano i loro influssi, consisterà, dunque, in un potenziamento delle proprie capacità poetiche, dovendo descrivere l'ultima visione (il forte passo) del paradiso, quella della corte celeste e di Dio stesso.

124. «Tu sei così vicino a Dio (ultima salute)» cominciò Beatrice, «che i tuoi occhi devono ormai essere limpidi e penetranti;

127. e perciò (però), prima che tu penetri più profondamente nella visione divina (e'infel: riferito a ultima salute), guarda verso il basso, e osserva quanta parte del mondo ti ho ormai fatto percorrere (sotto li piedi già esser ti lei),

97 Così mi disse, e indi si raccolse
al suo collegio, e 'l collegio si strinse;
poi, come turbo, in su tutto s'avvolse.

100 La dolce donna dietro a lor mi pinse
con un sol cenno su per quella scala,
sì sua virtù la mia natura vinse;

103 né mai qua giù dove si monta e cala
naturalmente, fu sì ratto moto
ch'agguagliar si potesse alla mia ala.

106 S'io torni mai, lettore, a quel divoto
triunfo per lo quale io piango spesso
le mie peccata e 'l petto mi percuoto,

Paradiso XXII, 37-45

La Commedia, Paradiso. Min. di Giovanni di Paolo - sec. XV - (Londra, British Museum - Ms. Yates Thompson 36 - f. 168 r)



130. così che il tuo cuore si presenti lieto, quanto più gli è possibile, alle schiere trionfanti che avanzano piene di gaudio in questa sfera celeste (*etera tondo*). »
133. Ripercorsi con lo sguardo tutti i sette cieli (che avevo attraversato), e vidi la sfera terrestre così piccola, che sorrisi della sua meschina apparenza;
136. e riconosco come migliore il giudizio di coloro che più la disprezzano (*l'ha per meno*); e chi pensa alle cose celesti (*ad altro*) (invece che a quelle terrene) si può chiamare veramente virtuoso.

Lo spunto per la rappresentazione della terra vista dall'alto dei cieli e per il felice passaggio dal tema fisico-scientifico a quello morale della terzina 136, è offerto da un passo del *Somnium Scipionis* di Cicerone (III-VI). Ancora una volta un elemento desunto dalla cultura classica serve a commentare un momento pieno di significato, che non può non richiamare il discorso che Virgilio ha rivolto al discepolo, alla soglia del paradiso terrestre, per riassumere le tappe principali della lunga strada superata. Come là Dante doveva prendere coscienza del superamento definitivo del *temporal foco* e dell'eter-

no con l'acquisto del libero arbitrio volto al bene, così ora deve prepararsi all'incontro con le schiere trionfanti dei santi guidati da Cristo stesso. L'Apollonio commenta con molta finezza, prendendo spunto dal verso 68 (e *nostra scala infino ad essa varca*): "Distacco, dunque e congedo: ché il canto anela alla scala santa. La scande di volo, con più fretta che corse la scala dopo il settimo cerchio del purgatorio; e non Virgilio l'attende con la sua corona, ma capovolti i cieli dei pianeti, e torbida minuscola la terra. Quelli son ora la sua corona. Il commento è stupendo: dall'alto della stella nativa, gli eterni Gemelli, il Poeta innalza un inno che gli riconcilia il mondo, nel segno del sole, e la terra amara di Toscana... e le stelle fanno alle parole sentiero e alla figura corona".

139. Vidi la luna (figlia di Latona e di Apollo, in quanto identificata, nella mitologia classica, con Diana) illuminata senza quelle macchie a causa delle quali io l'avevo ritenuta costituita da parti rare e dense.

La luna appare senza le sue famose macchie, intorno alle quali il Poeta ha discusso nel canto secondo del Paradiso, perché esse sono visibili solo sulla



109 tu non avresti in tanto tratto e messo
nel foco il dito, in quant' io vidi 'l segno
che segue il Tauro e fui dentro da esso.

112 O gloriose stelle, o lume pregno
di gran virtù, dal quale io riconosco
tutto, qual che si sia, il mio ingegno,

115 con voi nasceva e s'ascondeva vosco
quelli ch' è padre d'ogni mortal vita,
quand' io senti' di prima l'aere tosco;

118 e poi, quando mi fu grazia largita
d'entrar nell'alta rota che vi gira,
la vostra region mi fu sortita.

121 A voi divotamente ora sospira
l'anima mia, per acquistar virtute
al passo forte che a sè la tira.

124 «Tu se' sì presso all'ultima salute»
cominciò Beatrice, «che tu dei
aver le luci tue chiare ed acute;

127 e però, prima che tu più t'inlei,
rimira in giù, e vedi quanto mondo
sotto li piedi già esser ti fei;

130 sì che 'l tuo cor, quantunque può, giocondo
s'appresenti alla turba triunfante
che lieta vien per questo etera tondo».

133 Col viso ritornai per tutte quante
le sette spere, e vidi questo globo
tal, ch' io sorrisi del suo vil sembiante;

136 e quel consiglio per migliore approbo
che l' ha per meno; e chi ad altro pensa
chiamar si puote veramente probo.

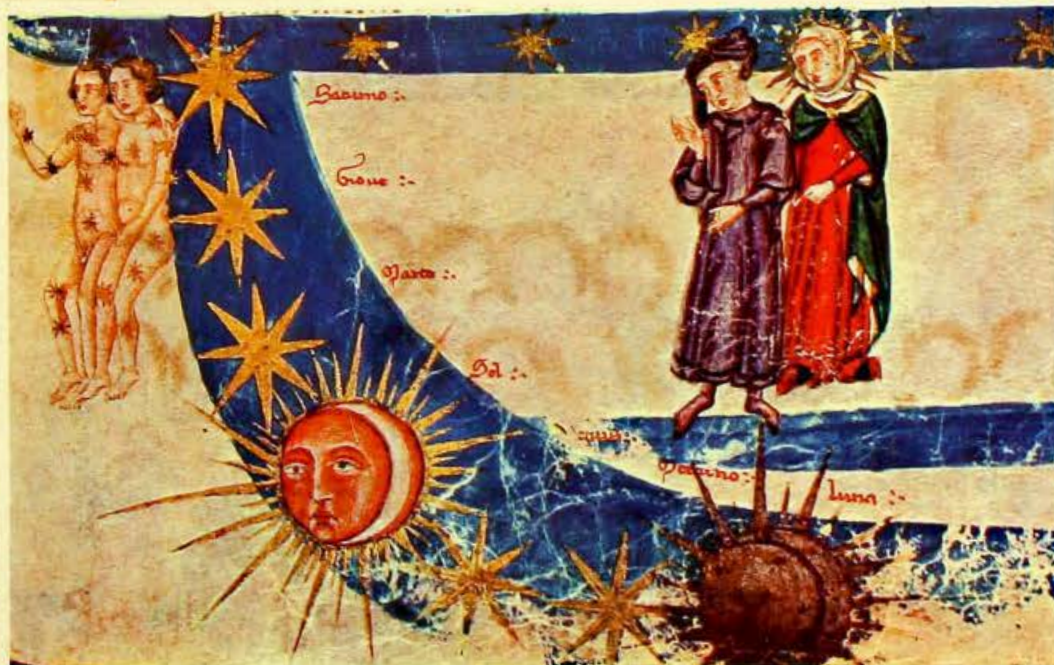


Paradiso XXII,
109-111;
139-147

La Commedia,
Paradiso.
Min. di
Giovanni
di Paolo -
sec. XV -
(Londra,
British
Museum -
Ms. Yates
Thompson 36 -
f. 169 r)

Paradiso XXII, 148-150

La Commedia, Paradiso. Min. napoletana - sec. XIV - (Holkbam Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkbam 514 - f. 141 r)



- 139 Vidi la figlia di Latona incensa
senza quell'ombra che mi fu cagione
per che già la credetti rara e densa.
- 142 L'aspetto del tuo nato, Iperione,
quivi sostenni, e vidi com si move
circa e vicino a lui, Maia e Dione.
- 145 Quindi m'apparve il temperar di Giove
tra 'l padre e 'l figlio; e quindi mi fu chiaro
il variar che fanno di lor dove.
- 148 E tutti e sette mi si dimostraro
quanto son grandi, e quanto son veloci,
e come sono in distante riparo.
- 151 L'aiuola che ci fa tanto feroci,
volgendom' io con li etterni Gemelli,
tutta m'apparve da' colli alle foci.
- 154 Poscia rivolsi li occhi alli occhi belli.

faccia rivolta verso la terra, mentre Dante ora, contemplandola dall'alto, ne scorge l'altra faccia, luminosa e nitida.

142. Qui, o Iperione, riuscii a sopportare la vista del sole, tuo figlio, e vidi, o Maia e Dione, come intorno (circa) e vicino a lui si muovono i pianeti (Mercurio e Venere).

Per la sua accresciuta forza visiva (cfr. versi 125-126), Dante può ora osservare, senza rimanerne abbagliato, la luce del sole, che nella mitologia classica è considerato figlio di Iperione (cfr. Ovidio - *Metamorfosi* IV, 192-241), e può seguire i movimenti del pianeta Mercurio e del pianeta Venere, presentati, nelle antiche leggende, rispettivamente come figli di Maia e di Dione.

145. Di lì mi apparve l'infusso temperatore di Giove tra Saturno, suo padre, e Marte, suo figlio; e di lì vidi chiaramente il variare delle loro posizioni (il variar che fanno di lor dove).

Giove, la *temprata stella* già presentata nel canto XVIII (verso 68), si trova tra il pianeta Saturno, di complessione fredda, e il pianeta Marte, di complessione calda (cfr. *Convivio* II, XIII, 25).

I pianeti, rispetto alle stelle fisse, mutano continuamente la loro posizione nel cielo (cfr. *Paradiso* VIII, 3).

148. E tutti e sette i pianeti mi si mostrarono nella loro grandezza, e nella loro velocità, e nella distanza che intercorre fra la zona (riparo) dell'uno e quella dell'altro.

151. Mentre mi volgevo con la costellazione dei Gemelli, la terra, che, pur piccola come un'aia, ci rende tanto feroci (spingendoci gli uni contro gli altri per il possesso dei suoi effimeri beni), mi apparve tutta, dai suoi luoghi più alti (da' colli) fino a quelli più bassi, dove i fiumi sfociano in mare (alle foci).

Dopo aver percorso con lo sguardo tutti i pianeti, che egli vede muoversi "come un perfetto ingranaggio di cosmica orologeria" (Montanari), al Poeta appare, appiattita e confusa per l'immensa distanza, la terra, simile ad un'umile aia (l'immagine deriva da un passo di Boezio - *De consolazione philosophiae* II, 7 e viene ripresa nella *Monarchia* III, XVI, 11), dove gigantesca è solo la ferocia con la quale gli uomini si odiano e si combattono. Ma dalla terra e dalla sua tristezza il Poeta subito si congeda, ritornando alla contemplazione celeste attraverso lo sguardo di Beatrice.

154. Poi rivolsi i miei occhi verso quelli luminosi di Beatrice.

aradiso, Canto XXIII

Rivolta verso la parte orientale del cielo, Beatrice si prepara ad assistere allo spettacolo del trionfo di Cristo e dei santi del paradiso. La figura di Cristo appare come un sole dalla luce sfolgorante che illumina sotto di sé migliaia di altri splendori, i beati. Abbagliato da questa visione, il Poeta cade in un mistico rapimento, dal quale lo riscuote Beatrice per invitarlo a guardarla in tutto il fulgore della sua bellezza: ormai le forze visive ed intellettuali di Dante ne possiedono la capacità. La bellezza di Beatrice è così grande che il Poeta, ancora una volta, è costretto a procedere oltre senza descriverla. Esortato dalla donna amata, Dante distoglie il suo sguardo da lei per volgerlo allo spettacolo che gli presenta l'ottavo cielo. Appare così la figura della Vergine Maria, circondata dagli apostoli. Mentre Cristo risale verso l'Empireo per non abbagliare ancora la vista di Dante, una luce discende dall'alto per disporsi, in forma di cerchio, intorno alla Vergine. È l'arcangelo Gabriele, che innalza un inno di lode a Maria, imitato subito da tutti i beati. In un secondo momento anche la Vergine, seguendo il Figlio, ascende all'Empireo, mentre la luce dei singoli beati si protende verso l'alto, quasi volesse seguire la rosa in che il verbo divino carne si fece. Il canto del "Regina coeli" chiude quest'ultima visione.

INTRODUZIONE CRITICA

Secondo il Momigliano, a partire dai colloqui con Cacciaguida fino al termine del canto XXVII, ci troviamo di fronte a una serie di ben coordinati motivi (celebrazione della giustizia nel cielo di Giove, salita nella costellazione dei Gemelli, visione del trionfo di Cristo, della Vergine, dei beati e triplice esame sulle virtù teologali) che mirano alla celebrazione dell'ascesa che ha sollevato il pellegrino sulle miserie della terra e alla consacrazione della sua dignità a salire alla presenza di Dio. Tuttavia il centro di questo ampio giro di scene e di avvenimenti è il canto XXIII, nel quale la consacrazione di Dante è resa mirabilmente solenne dal trionfo di Cristo e di Maria alla presenza di tutte le *schiere* del paradiso. Questo momento particolarissimo della vicenda spirituale del Poeta non può non richiamare, per complessità di motivi, per altezza e sincerità d'intonazione, un altro momento, ugualmente importante, ugualmente decisivo: quando, nel paradiso terrestre, Beatrice rivolge a Dante l'aspro rimprovero per il suo passato traviamiento e Dante, riconoscendosi colpevole, ottiene, alla presenza della Chiesa trionfante, il perdono definitivo e quindi la possibilità di accedere alla gloria celeste.

Orchestrato sullo spettacolo che si rivela a Dante nel cielo ottavo, il canto XXIII ha uno sviluppo prevalentemente visivo (quasi una mistica scenografia), nel quale si traduce l'esperienza dell'anima che, opposta alla visione di Cristo, della Vergine, di tutti i beati del paradiso, sperimenta il suo trasalire e il suo venir meno davanti all'ineffabile. All'intensità di queste emozioni fa riscontro, nel Poeta, una stupefatta e smarrita adorazione (versi 42-45; 58-60) e una momentanea rinuncia a qualsiasi volontà espressiva (versi 61-63). A proposito di quest'ultimo fatto si impone un rilievo necessario: le proteste d'impotenza descrittiva da parte del Poeta non sono semplici modi retorici, o, come vorrebbe il Croce, inutili "iperboli negative", ma si caricano di un profondo valore emotivo - gioia e ansia dell'inesprimibile, sgomento della parola che non dice - e culturale. Infatti alle spalle di queste espressioni c'è tutta una « mistica negativa » che, a partire da San Paolo, attraverso la patristica latina (ad esempio Sant'Agostino) e quella greca (ad esempio lo Pseudo-Dionigi l'Areopagita) fino al mondo medioevale, testimonia questo atteggiamento particolare del cuore e dell'intelletto: di Dio si può parlare solo per via indiretta, attraverso il riconoscimento dell'impossibilità di parlarne. Tale riconoscimento, tuttavia, non comporta, per Dante, una rinuncia assoluta e definitiva, bensì uno sforzo « epico » per conferire una voce, e una voce poetica, a una sovrumana esperienza della propria anima. Per ottenere questo risultato Dante - e lo svolgimento del canto XXIII lo dimostra ampiamente - aveva a sua disposizione un ricco linguaggio metaforico e analogico, anche questo collaudato da una lunga tra-

dizione di mistici e teologi. Il momento in cui l'anima "s'india" nella gloria è cantato - spiega il Getto - "attraverso un perpetuo soccorso di simboli, i quali, lungi da ogni artificiale e intellettualistico allegorismo e sull'autorizzazione delle spontanee metafore della teologia e della mistica, si muovono lungo un'ideale tastiera che va dalle spirituali emozioni relative alla vita dell'intelligenza, alle verità corporee delle figure della luce e del cielo, dei fiori e delle più pure parvenze della terra, ai sensi fantastici della musica e della bellezza, del moto e dell'abisso". Per questo non è possibile definire il canto XXIII solo suggestivo e paesistico come può sembrare a critici di sensibilità crepuscolare, poiché ogni immagine è rigorosamente pensata e costruita. Per il Vossler, ad esempio, il trionfo di Cristo sarebbe simile ad un suggestivo e tempestoso fenomeno naturale, che ha la solennità di una cerimonia sacra, "una festa vertiginosa di luci, di voci, di melodie, di quadri e di pensieri che nei rapidissimi mutamenti non riescono ad attuarsi in forma, una magica fantasmagoria che si può dichiarare in parole, ma non descrivere né farne altri partecipi". Per controbattere tale posizione, basti pensare che per due volte la rappresentazione di Cristo trionfante è resa perspicua mediante la spiritualizzazione di fenomeni naturali (*quale ne' pleniluni sereni... come a raggio di sol che puro mei*), il secondo dei quali appare legato ad una osservazione fin troppo attenta e precisa, freddamente analitica. Ma proprio in questi due momenti il Poeta corona il suo sforzo di comunicare, se non una diffusa rappresentazione dell'ineffabile, almeno l'eco, la vibrazione sentimentale che esso suscita nell'animo. Il sentimento che accompagna Dante in questo canto è un'ebbrezza di godimento e di gioia, una gioia fisica e spirituale nello stesso tempo, di fronte a quanto con la *battaglia de' debili cigli* egli può osservare e con l'entusiasmo della sua anima può gustare. Secondo il Croce questa luce e questa gioia che il Poeta vorrebbe pensare e rappresentare sono così pure, perfette e sante, così assolute, che si convertono in astrattezza e, come tali, non possono né essere pensate né essere rappresentate. A questa affermazione, che non solo impedisce di afferrare la profonda poesia del canto XXIII, ma preclude la comprensione di tutto il *Paradiso*, ha risposto egregiamente il Santini: "la luce che illumina il canto non è puro simbolo come altrove. Essa va dal dolce crepuscolo dell'alba e di pleniluni sereni in una notte tempestosa di stelle al fulgore di migliaia di lucerne, al raggio luminosissimo che piove dall'alto, a infiammati *candori* in immenso armonico disegno dipinto dalla fantasia del Poeta. Se la vista se ne abbaglia, se trema l'omero di Dante sotto il *poteroso tema*, nulla sen perde dell'effusione di gaudio, che sa valorizzare con arte sovrana dolci ricordi terreni, luci di finestre a rosa di cattedrali gotiche, ampie fiorite primaverili e quanto di più luminoso e prezioso v'ha nell'aiuola terrena".



Canto XXIII

- 1 Come l'augello, intra l'amate fronde,
posato al nido de' suoi dolci nati
la notte che le cose ci nasconde,
- 4 che, per veder li aspetti disati
e per trovar lo cibo onde li pasca,
in che gravi labor li sono aggrati,
- 7 previene il tempo in su aperta frasca,
e con ardente affetto il sole aspetta,
fiso guardando pur che l'alba nasca;

1. Come l'uccello, in mezzo alle fronde amate (perché tra esse vi è il suo nido), dopo aver riposato presso il nido delle sue dolci creature durante la notte che ci nasconde tutte le cose,
4. il quale, per poter vedere le care sembianze dei suoi nati (*li aspetti disati*) e cercare il cibo con cui nutrirli, ricerca nella quale (*in che*) gli sono gradite (*aggrati*) (anche) le più dure fatiche (*labor*),

Secondo il Buti *li aspetti disati* sarebbero le cose che l'uccello "desidera di vedere, cioè unde possa prendere l'esca per arrecare ai suoi figliuoli". L'interpretazione da noi accettata è offerta da quasi tutti i commentatori antichi e, fra i moderni, il Torraca ne ha dimostrato, con sapiente spiegazione, la validità.

7. previene il sorgere dell'alba (fuori dal nido) posato su un ramo scoperto, e attende con vivo desiderio l'apparire del sole, guardando fissamente solo (*pur*) se spunti l'alba,

10. così Beatrice stava eretta e attenta, rivolta verso quella parte del cielo (*plaga*) dove il sole sembra rallentare il suo corso:

Beatrice attende che appaia Cristo trionfante guardando verso il meridiano, dove il sole si trova a mezzogiorno e si muove più corusco e con più lenti passi (*Purgatorio* XXXIII, 103). Il Buti commenta, ben comprendendo l'importanza di questa notazione astronomica: "degnà cosa è che elli finge che Cristo si rappresentasse nel mezzodi, acciò soprastesse sopra tutti li beati, come lo sole sta sopra noi, quando è al meridiano".

Una lunga similitudine apre il canto del trionfo di Cristo e dei beati, il canto della Chiesa trionfante che si raccoglie per assistere alla consacrazione di Dante pellegrino attraverso il triplice esame intorno alle virtù teologiche. Per quanto sia evidente in questi versi il tessuto culturale che alimenta tutto il linguaggio dantesco (*Virgilio* - *Georgiche* I, 413-414; II, 523; III, 178; IV, 514; *Eneide* II, 138; IV, 33; VI, 271; *Stazio* - *Achilleide* I, 215; *Lattanzio* - *De ave Phoenix* 39-42), possiamo parlare di « invenzione » da parte di Dante, perché nuovo è il significato che attribuisce a tale similitudine, nuova è la forza poetica di cui l'arricchisce. Tutta l'intensità dell'attesa e la forza mistica del desiderio, che ispirano la prima parte del canto fino alla apparizione di Cristo, sono concentrate in questo arco sintattico privo di complesse determinazioni, in questo dettato schivo di grandi ornamenti, il quale affida ogni sua forza espressiva alla presenza di aggettivi che l'uso nel linguaggio comune ci ha reso familiari. L'immagine, pervasa, come tante altre dell'ultima parte del *Paradiso*, da un intenso ardore, "ci mostra l'anima del Poeta che s'è fatta una cosa sola con quella della piccola e ardente sua creaturina" (Parodi), isolata nell'immensità del cielo dalla spoglia grandezza di quel terzo verso (*la notte che le cose ci nasconde*), messa di fronte ai grandi misteri della natura - le tenebre e la luce - eppur vibrante di affettuosa umanità (*per trovar lo cibo onde li pasca*). Ma è in quello sguardo fisso con ardente affetto solo verso l'alba, che la prepotente inclinazione lirica del Poeta dilaga, fissando nell'immobilità e nel silenzio innaturali dell'uccello l'attimo in cui l'anima si protende oltre i suoi confini verso l'infinito e il mistero. Il passaggio fra il termine significante - l'uccello pieno di divino amore, ansioso, proteso - e quello significato - Beatrice, che "col suo atteggiamento assorbe anche lo spirito di Dante, assillato dal desiderio e intanto appagato dalla speranza (versi 13-18)" (Rossi-Frascino) - avviene, in questa similitudine, senza

- 10 così la donna mia stava eretta
e attenta, rivolta inver la plaga
sotto la quale il sol mostra men fretta:
- 13 sì che, veggendola io sospesa e vaga,
fecimi qual è quei che disiando
altro vorria, e sperando s'appaga.
- 16 Ma poco fu tra uno e altro quando,
del mio attender, dico, e del vedere
lo ciel venir più e più rischiarando.
- 19 E Beatrice disse: «Ecco le schiere
del triunfo di Cristo e tutto il frutto
ricolto del girar di queste sperel»
- 22 Pariemi che 'l suo viso ardesse tutto,
e li occhi avea di letizia sì pieni,
che passar men convien senza costrutto.
- 25 Quale ne' plenifunii sereni
Trivia ride tra le ninfe etterne
che dipingon lo ciel per tutti i seni,
- 28 vidi sopra migliaia di lucerne
un sol che tutte quante l'accendea,
come fa il nostro le viste superne;
- 31 e per la viva luce trasparea
la lucente sustanza tanto chiara
nel viso mio, che non la sostenea.

soluzione di continuità, poiché, fin dall'inizio, nella rappresentazione dell'angelo il Poeta ha immesso il sentimento d'amore e di contemplazione che pervade il suo animo.

(*fecimi qual*) a quello di colui che desidera ciò che ancora non ha (*disiando altro vorria*), e acquieta il suo animo (*s'appaga*) con la speranza (di poter ottenere l'oggetto del suo desiderio).

13. così che, vedendola assorta e ansiosa, il mio stato d'animo divenne uguale

16. Ma poco tempo trascorse tra l'uno e l'altro momento (*tra uno e altro quan-*



Paradiso XXIII, 37-39
Particolare da:
"Giudizio Universale"
attribuito a
Coppo di Marcovaldo
(seconda metà del
secolo XIII).
(Firenze, Battistero
di San Giovanni)

do), tra il momento dell'attesa, dico, e quello in cui vidi il cielo che si veniva sempre più rischiarando.

19. E Beatrice disse: «Ecco le schiere delle anime redente dal sacrificio di Cristo (del trionfo di Cristo) e tutto il frutto raccolto (con le influenze esercitate su-

gli uomini) da questi cieli ruotanti!»

Assai valida la seguente osservazione del Buti a proposito dell'espressione *le schiere del trionfo di Cristo*: "Come li Romani, quando trionfano, menano innanzi al carro la preda tolta ai nemici, così finge l'autore che venisse Cri-

sto colla preda ch'avea tolto al demonio, e si de' santi padri del limbo, e si de' santi cristiani che sono salvati per la Passione".

Nella sua opera di salvazione del genere umano Cristo è stato aiutato dal girar di queste spere, le quali "servono all'uomo, regolando coi loro movimenti

Paradiso XXIII, 37-39
 "Cristo in cattedra"
 di Giotto (c. 1266-1337).
 (Roma, Pinacoteca
 Vaticana)

la periodica generazione delle cose di quaggiù, predisponendo il corso della vita umana, iniziando i moti dell'animo, provvedendo colle varie influenze alla varietà degli ingegni e delle indoli... A ragione quindi Beatrice può dire che le schiere dei beati, celebranti il trionfo di Cristo, son tutto il frutto raccolto del girar delle spere celesti" (Nardi). Il giudizio del Nardi avvala la spiegazione della maggior parte degli interpreti antichi e moderni di Dante. Meno persuasiva è la spiegazione del Porena, seguito dal Chimenz, secondo cui le schiere del cielo ottavo sono formate dalle anime di coloro che subirono l'influsso delle stelle fisse. L'interpretazione del Daniello, seguito dal Tommaseo (*tutto il frutto sarebbe il guadagno ricavato dal Poeta nell'ascesa attraverso i cieli*), non si accorda con il fatto che solo la visione finale di Dio sarà il frutto del viaggio di Dante.

22. Mi sembrava che il suo volto si illuminasse di un fulgore vivissimo (*ardesse tutto*), e i suoi occhi erano così pieni di letizia, che sono costretto a procedere oltre senza parlarne (*senza costrutto*).
25. Come nei pleniluni sereni la luna (*Trivvia*: accanto a quelli di Ecate e di Diana, è il nome solitamente usato nella mitologia per indicare la luna) splende (*ride*) in mezzo alle stelle (*ninfe eterne*) che dipingono con le loro luci il cielo in ogni sua parte (*per tutti i seni*).
28. così vidi sopra migliaia di anime luminose (*lucerne*) uno splendore abbagliante (*un sol*) (Cristo), che con la sua luce le accendeva tutte quante, come il nostro sole accende (*fa*) le stelle (*viste superne*);
31. e attraverso (*per*) l'intensa luce (che si irradiava) traspariva la fulgidissima persona di Cristo (*la lucente sostanza*) tanto luminosa ai miei occhi (*viso*), che essi non potevano sostenerla (*che non la sostenea*).
34. Oh Beatrice mia dolce e amata guida! Ella mi disse: «Ciò che vince la



tua facoltà visiva (*ti sobranza*) è una forza (*virtù*) a cui nessun'altra può resistere.

37. In questa luce (*quivi*) è Cristo, la sapienza e la potenza che aprì (agli uomini) la via per salire dalla terra al cielo, via che in passato (*già*) fu lun-

gamente desiderata».

Nel verso 37 Dante ripete la definizione paolina di Cristo: "*Christum Dei virtutem et Dei sapientiam*" (1 *Epistola ai Corinti* I, 24). Con l'Incarnazione e la Passione Cristo riaprì le porte del paradiso, chiuse per gli uomini

dopo il peccato di Adamo (cfr. *Purgatorio* X, 35-36).

40. Come la folgore (foco) si sprigiona dalla nube (in cui è rinchiusa) poiché si dilata (*per dilatarsi*) in modo tale da non potere più esservi contenuta (*vi cape*), e contrariamente alla sua natura (che la porterebbe a salire) precipita verso terra.

Secondo la scienza medievale il fulmine è prodotto dai vapori secchi dell'aria, che, contenuti in una nube, si urtano fra di loro e si espandono, prorompendo all'esterno di essa e dirigendosi verso terra (cfr. *Inferno* XXIV, 145-150; *Purgatorio* XIV, 134-135; *Paradiso* I, 133-135).

43. così la mia mente, dilatatasi in mezzo a quei cibi spirituali (*dape*), uscì di se stessa, e non è in grado di ricordare (*non sape*) quello che allora abbia fatto.

La mente, vinta dalla forza del sovrannaturale - la visione dell'Uomo-Dio - e spezzato ogni limite umano, non è più in grado di ricordare, nel momento in cui tenta di trascrivere la sua esperienza mistica, che cosa divenne e che cosa fece allorché Dio le si manifestò. Dante descrive quello che, nel linguaggio dei mistici, è definito *excessus mentis*, l'uscita della mente dal suo ordine naturale sotto la spinta della divinità (cfr. *Paradiso* I, 5-9; 67-71 e nota relativa). "Qui l'impressione, come si rileva dal primo termine del paragone, è di uno schianto luminoso, quasi di un essere strappato dai propri cardini. In *Paradiso* XXXIII, 140-141, davanti al mistero del Dio-Uomo, si avrà una «percuSSIONe» da *fulgore*: e in questo varco del limite (acquisto di potenza), quasi rottura del vincolo organico con la *fantasia* e coi sensi, in collaborazione con i quali l'intelletto opera normalmente, va distrutta ogni possibilità di ricordo." (Mattalia)

46. «Riapri gli occhi e guardami in tutto il mio splendore: tu hai veduto tali cose, che (ora) sei dotato di forza sufficiente a sostenere la luce del mio sorriso.»

49. Io ero nella stessa condizione di colui che si risveglia (*si risente*) da una visione subito dimenticata (*oblita*) e che invano si sforza di richiamarla (*ridurlasi*) alla memoria.

52. quando udii l'invito di Beatrice, degno di tanta gratitudine (da parte mia), che non potrà mai cancellarsi dalla memoria, il libro che registra (*rassegna*) il passato (*preterito*).

55. Se ora (mo) incominciassero a cantare tutti quei poeti (*lingue*) che Po-

34 Oh Beatrice dolce guida e cara!
Ella mi disse: «Quel che ti sobranza
è virtù da cui nulla si ripara.

37 Quivi è la sapienza e la possanza
ch'aprì le strade tra 'l cielo e la terra,
onde fu già sì lunga disianza».

40 Come foco di nube si diserra
per dilatarsi sì che non vi cape,
e fuor di sua natura in giù s'atterra,

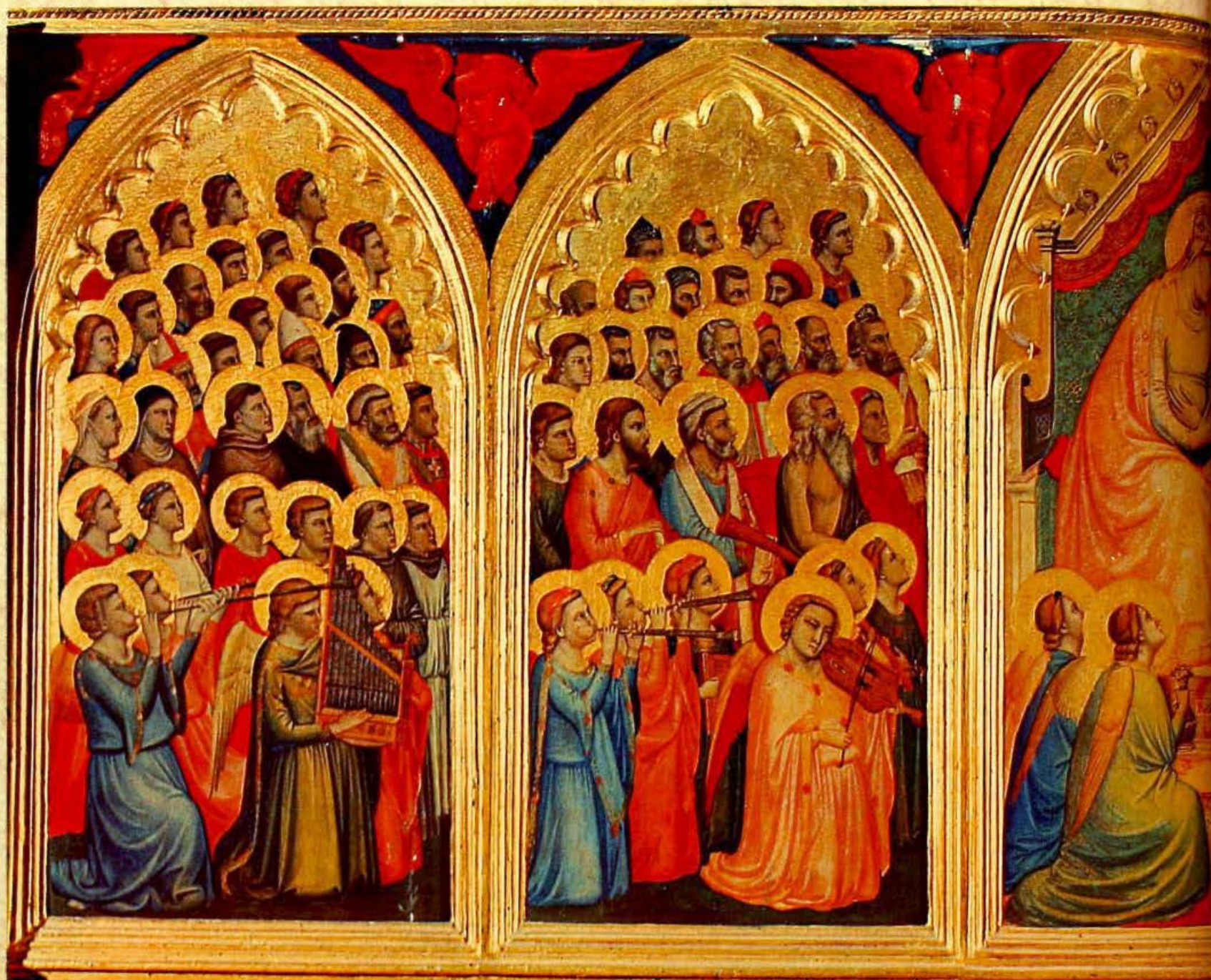
43 la mente mia così, tra quelle dape
fatta più grande, di se stessa uscì,
e che si fesse rimembrar non sape.

46 «Apri li occhi e riguarda qual son io:
tu hai vedute cose, che possente
se' fatto a sostener lo riso mio».

49 Io era come quei che si risente
di visione oblita e che s'ingegna
indarno di ridurlasi alla mente,

52 quand' io udi' questa proferta, degna
di tanto grato, che mai non si stingue
del libro che 'l preterito rassegna.

55 Se mo sonasser tutte quelle lingue
che Polimnìa con le suore fero
del latte lor dolcissimo più pingue,



Paradiso XXIII, 19-20

"Incoronazione della Vergine" di Giotto (c. 1266-1337) e scolari. (Firenze, Chiesa di Santa Croce - Cappella Baroncelli)

limnia (musa della poesia lirica) e le altre Muse sue sorelle nutrono in abbondanza (*fero... più pingue*) con il loro latte dolcissimo (la poesia),

58. per aiutarmi, non si arriverebbe neppure a descrivere la millesima parte del vero, tentando di cantare il santo sor-

riso di Beatrice e come esso fosse reso più luminoso (*mero*) dalla divina presenza (*santo aspetto*) di Cristo;

L'immagine proemiale dell'alba si risolveva più che sulla dolcezza della sensazione visiva, sulla profonda interiorità dell'attesa. Più che un'alba, Dante in quei versi ha espresso il sentimento dell'alba, insistendo su un unico atteggiamento - l'ansiosa attesa della luce e della vita dopo la sospensione della notte - che sembra accomunare uomini, animali e cose. Allorché appare la causa dell'*attendere* e del *vedere*, ogni smarrimento e ogni tensione si sciolgono nel grido trionfante di Bea-

trice (*ecco le schiere...*) e la gioia prorompe nel sorriso di *Trivìa*, nel sorteo delle *ninfe eterne* che riempiono il cielo delle loro luci, nel sereno distendersi del plenilunio. Dopo il grandioso e lento giro dei versi 25-27, nei quali il linguaggio di Dante riflette la trasparenza di quel cielo notturno con parole e immagini quasi incorporee e senza peso (*ride... ninfe eterne... dipingon*), il ritmo nella terzina seguente assume un tono descrittivo, per annunciare il miracolo che si è prodotto nel cielo ottavo. Tuttavia in essa si protrae l'ero di quella visione come poche altre soave e rapita, mentre il richiamo mitologico (*Trivìa... ninfe*)



"stabilisce una distanza e un mistero che già contribuisce a trasfigurare il semplice fenomeno naturale" (Chiavacci-Leonardi). È questo - continua la Chiavacci-Leonardi - un "purissimo esempio di come il verso riceva la divina pace del beato regno", perché "in questa alta bellezza si placa lo sguardo, e riposa perfettamente lo spirito; e si fa sensibile e comunicabile quella conquista tanto rara... La gioia del *Paradiso* come le angosce dell'*Inferno* non hanno altro tramite che quel misterioso velo sensibile, dove significato e suono si fondono in un unico mezzo espressivo... Nella nostra terzina, la finezza del cesello nel delicato uso dei singoli

suoni corrisponde alla finezza, fuggevolezza e inafferrabilità della realtà che si cerca di esprimere".

61. e così, nel descrivere (*figurando*) il paradiso, è necessario che il poema sacro passi oltre (quelle parti che non possono essere espresse con parole), come colui che trova il suo cammino tagliato (*riciso*) da qualche ostacolo (e perciò è costretto a saltare per poter continuare la sua strada).
64. Ma chi considerasse la difficoltà del tema e le deboli forze delle spalle mortali che si caricano di esso (*l'omero mortal che se ne carca*), non potrebbe

biasimare se queste spalle tremano sotto il suo peso.

67. Non è una rotta (*pileggio*) che possa essere percorsa da una piccola barca quella che la mia ardita nave va seguendo, né adatta a nocchiero che vuole risparmiare le proprie forze (*a se medesimo parca*).

Mentre l'immagine dei versi 64-66 si ispira a un passo di Orazio (*Ars poetica* 38-39, quella dei versi 67-69 sviluppa la metafora usata da Dante, per simboleggiare la sua poesia, all'inizio del *Paradiso* (canto II, versi 1-15). *Pileggio* è termine di origine e signifi-



58 per aiutarmi, al millesmo del vero
non si verria, cantando il santo riso
e quanto il santo aspetto il facea mero;

61 e così, figurando il paradiso,
convien saltar lo sacro poema,
come chi trova suo cammin riciso.

64 Ma chi pensasse il ponderoso tema
e l'omero mortal che se ne carica,
nol biasmerebbe se sott'esso trema.

67 Non è pilleggio da picciola barca
quel che fendendo va l'ardita prora,
né da nocchier ch'a se medesimo parca.

70 «Perché la faccia mia sì t'innamora,
che tu non ti rivolgi al bel giardino
che sotto i raggi di Cristo s'infiora?

73 Quivi è la rosa in che il verbo divino
carne si fece; quivi son li gigli
al cui odor si prese il buon cammino».

76 Così Beatrice; e io, che a' suoi consigli
tutto era pronto, ancora mi rendei
alla battaglia de' debili cigli.

79 Come a raggio di sol che puro mei
per fratta nube già prato di fiori
vider, coverti d'ombra, li occhi miei.

cato oscuri. Il Del Lungo, basandosi sulla sua probabile etimologia (dal latino *pelagus*), ritiene che esso significhi «mare» e, di riflesso, «cammino», «rotta».

70. «Perché il mio volto ti attira a sé con tanta forza, che tu non ti volgi più a guardare le schiere delle anime beate (*bel giardino*) che sbocciano, come fiori, sotto i raggi della luce di Cristo?

73. In questo giardino si trova la rosa

(la Vergine Maria) nella quale il Verbo divino s'incarnò; qui sono i gigli (gli apostoli), sotto la cui guida (odor) gli uomini intrapresero il cammino della vera fede.»

Le singole espressioni di questa terzina sono di derivazione biblica. Frequentemente ricorrono nella Scrittura le immagini del giardino celeste e dei fiori (*Cantico dei Cantici* II, 1; VI, 3; *Ecclesiastico* XXXIX, 13-14).

Nel presentare Cristo come il verbo divino che si fece carne, Dante riecheggia il Vangelo di San Giovanni (I, 14), mentre è San Paolo che definisce la vita cristiana "*Christi bonus odor*" (II *Epistola ai Corinti* II, 15).

Il Getto, analizzando i modi in cui il tema di Dio è affrontato nel *Paradiso*, sostiene che Dio è "intuito non tanto come amore... quanto piuttosto come potenza" che tutto muove e ordina, per cui il sentimento che ne deriva "esclude una concreta possibilità di rilievo, di carattere psicologico, all'amore, respingendola semmai su di un piano cosmologico, sotto l'aspetto di forza ordinatrice e irresistibile dominio del crea-

to". La posizione dell'illustre critico appare, a questo proposito, troppo perentoria (il problema della predestinazione e quello della giustizia, ad esempio, sono stati risolti alla luce dell'amore), per quanto sostanzialmente esatta. Queste osservazioni si possono ripetere per il dogma cristologico, che il Getto vede impostato "nella prospettiva spaziosa della potenza". Se Cristo è colui che soffre sulla croce (*Paradiso* VII, 40-48) e che si umiliò incarnandosi (*Paradiso* VII, 120), è pur vero che, quando appare, la sua figura è sempre avvolta in una trascendente e inaccessibile maestà (si veda, prima del canto XXIII, il suo bianco "lameggiare" nella croce luminosa del cielo di Marte). Così giudica il Getto: "Cristo è in effetti colui che in terra addusse la verità che tanto ci sublima, il Cristo elaborato dalle *Somme*, in sostanza... più che il Gesù degli Evangelii. L'umanità di Gesù che aveva formato l'oggetto di tanta meditazione e celebrazione da parte del movimento francescano, lascia indifferente l'animo di Dante. Il Cristo evangelico per il Poeta si riduce alla *«lux quae illumi-*

Paradiso XXIII, 19-21

Particolari da: "Missione e Trionfo della Chiesa" di Andrea di Bonaiuto (metà del sec. XIV). (Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella degli Spagnoli)



nat omnem hominem venientem in hunc mundum» del prologo di San Giovanni, una condizione che desta più che una eco affettiva, un senso di sfolgorante gloria e di trascendentale grandezza. Soltanto il dogma mariano sembra diffondere qualche accento più affettuoso e familiare: il nome di Maria è evocato in un'aura di gentilezza come il nome del bel fior ch'io sempre invoco e mane e sera. Ma poi anche questo soave profilo dilegua e si ricompone nella linea austera suggerita dal tema della gloria, in cui Maria è interpretata essenzialmente nell'ideale contegno di regina, come nella celebre preghiera alla Vergine. A questo proposito, tuttavia, appare più nel giusto il Cosmo, il quale rileva che nel culto di Maria - presente dall'inizio della *Commedia* (a lei il Poeta deve l'intervento di Beatrice: cfr. il secondo canto dell'*Inferno*) fino alla fine (cfr. canto XXXIII del *Paradiso*) - la religiosità di Dante trova le sue note più intime e profonde e la sua poesia le intonazioni liriche più intense: "Salvatrice di chi solo la invochi con una parola, soccorritrice alla debolezza delle anime purganti tentate dal nemico, invocata da esse con le preghiere più dolci; posta con gli esempi tratti dalla sua vita ad incitamento e forma della loro purgazione, il trionfo di lei nel regno dei beati era la logica conseguenza delle premesse poste nelle prime due cantiche".

76. Così disse Beatrice: ed io, che ero completamente disposto a seguire i suoi consigli, ritornai a mettere alla prova i miei deboli occhi (volgendoli di nuovo verso la figura di Cristo, che già li aveva abbagliati; cfr. verso 33).
79. Come talvolta (sulla terra) i miei occhi, prima coperti d'ombra (perché il sole, velato dalle nubi, non li feriva), videro un prato fiorito illuminato improvvisamente da un raggio di sole che filtrava (mei) limpido (puro) attraverso lo squarcio di una nube (per fratta nube).
82. allo stesso modo vidi numerose schiere di anime splendenti, illuminate dall'alto da raggi fulgenti (quelli di Cristo), senza che potessi scorgere la sorgente di questi raggi (principio di fulgori).
85. O divina potenza di Cristo, che imprimi il sigillo della tua luce sui beati

(che si li 'mprenti), ti sollevasti verso l'Empireo (su t'essaltasti), per concedere ai miei occhi che non erano capaci di sostenere il tuo fulgore (t'eran possenti) la possibilità di vedere li (osservando le luci meno intense delle anime trionfanti).

88. Il nome della rosa, il bel fiore che io sempre invoco nella mie preghiere al mattino e alla sera, fece concentrare ogni mia facoltà (tutto mi ristinse l'animo) nello sforzo di ravvisare (fra le luci dei beati, dopo che Cristo era asceso all'Empireo) lo splendore più intenso (quello di Maria).

91. Non appena (e come) l'intensità (il quale) e la quantità (il quanto) della luce di Maria (viva stella), che in cielo supera lo splendore dei beati, come in terra superò in virtù ogni altra creatura, si riflessero nei miei occhi (ambo le luci mi dipinse),

94. scese attraverso il cielo uno splendore, di forma circolare simile a una corona, e cinse la luce di Maria (la) girandole intorno.

I commentatori antichi sono concordi nel ritenere che la *facella* sia l'arcangelo Gabriele, che in terra annunciò



Paradiso XXIII, 70-75

"Incoronazione della Vergine" di Lorenzo Monaco (c. 1370 - c. 1425) - (particolari).
(Londra, National Gallery [a sinistra];
Firenze, Galleria degli Uffizi [a destra])



82 vid' io così più turbe di splendori,
fulgorate di su da raggi ardenti,
sanza veder principio di fulgori.

85 O benigna virtù che sì li 'mprenti,
su t'essaltasti, per largirmi loco
alli occhi li che non t'eran possenti.

88 Il nome del bel fior ch' io sempre invoco
e mane e sera, tutto mi ristinse
l'animo ad avvisar lo maggior foco.

91 E come ambo le luci mi dipinse
il quale e il quanto della viva stella
che là su vince, come qua giù vinse,

94 per entro il cielo scese una facella,
formata in cerchio a guisa di corona,
e cinsela e girossi intorno ad ella.

97 Qualunque melodia più dolce sona
qua giù e più a sé l'anima tira,
parrebbe nube che squarciata tona,

alla Vergine la divina maternità (le parole che fra poco pronuncerà sono un esplicito riferimento ad essa) e che ritornerà a celebrare le lodi di Maria alla fine del *Paradiso* (canto XXXII,

94-114). Invece fra i commentatori moderni, alcuni, come il Mattalia, sostengono trattarsi di una corona di spiriti angelici, dimenticando che Dante fa esplicito riferimento a una sola facella,

97. Qualunque melodia che sulla terra risuoni più dolcemente e avvicina a sé con più forza l'animo (degli ascoltatori), sembrerebbe un fragore di tuono (*nube che squarciata tona*),

Paradiso
XXIII, 28-30
La Commedia,
Paradiso. Min.
di Giovanni di
Paolo - sec. XV -
(Londra, British
Museum - Ms.
Yates Thompson
36 - f. 170 r)



100. a paragone del canto di Gabriele (*di quella lira*), che faceva corona alla Vergine, la gemma più preziosa (*bel zaffiro*) di cui si adorna il cielo più luminoso (l'Empireo).

103. «Io sono un angelo ardente d'amore (*amore angelico*) che corono, girando-
vi intorno, la beatitudine (*alta letizia*)
che emana dal grembo (*che spira dal ventre*)
che fu dimora di Cristo, supremo desiderio degli angeli e degli uomini (*che fu albergo del nostro disiro*):

106. e continuerò a girare, o signora (*donna*; dal latino *domina*, «padrona») del cielo, fino a che (*mentre che*) seguirai tuo figlio (già ascenso all'Empireo), e renderai più splendente (*dia*: divina) il cielo più alto per il fatto che tu vi ritorni. »

109. Così si chiudeva il canto dell'angelo che girava intorno alla Vergine (*la circolata melodia*), e tutti gli altri beati facevano eco ripetendo il nome di Maria.

112. Il nono cielo, che avvolge come in un regale mantello le altre sfere che ruotano intorno alla terra (*i volumi del mondo*), e che più arde di desiderio e che più riceve vita dallo spirito e dalle leggi (*costumi*) di Dio.

115. aveva la sua faccia (*triva*) interna tanto distante dal luogo in cui noi eravamo, che il suo aspetto (*parvenza*) da dove mi trovavo, non era ancora visibile;

Il nono cielo, il Primo Mobile, è il cielo più vicino all'Empireo, sede di Dio. Esso "per lo ferventissimo appetito ch'è 'n ciascuna parte... d'essere

100 comparata al sonar di quella lira onde si coronava il bel zaffiro del quale il ciel più chiaro s'inzaffira.

103 «Io sono amore angelico, che giro l'alta letizia che spira del ventre che fu albergo del nostro disiro;

106 e girerommi, donna del ciel, mentre che seguirai tuo figlio, e farai dia più la spera suprema perché li entre».

109 Così la circolata melodia si sigillava, e tutti li astri lumi facean sonar lo nome di Maria.

112 Lo real manto di tutti i volumi del mondo, che più ferve e più s'avviva nell'asito di Dio e nei costumi,

congiunta con ciascuna parte di quello divinissimo ciel quieto, in quello si rivolge con tanto desiderio, che la sua velocità e quasi incomprensibile" (*Convivio* II, III, 9).

Inoltre esso riceve ogni suo impulso e ogni sua norma direttamente da Dio per poi trasmetterli alle sfere sottostanti.
Il termine "volume" per indicare «cie-



Paradiso
XXIII, 103-105
La Commedia,
Paradiso. Min.
di Giovanni di
Paolo - sec. XV -
(Londra, British
Museum - Ms.
Yates Thompson
36 - f. 171 r)

- 115 avea sopra di noi l' interna riva
tanto distante, che la sua parvenza,
là dov' io era, ancor non appariva:
- 118 però non ebber li occhi miei potenza
di seguitar la coronata fiamma
che si levò appresso sua semenza.
- 121 E come fantolin che 'nver la mamma
tende le braccia, poi che 'l latte prese,
per l'animo che 'nfin di fuor s' infiamma;
- 124 ciascun di quei candori in su si stese
con la sua fiamma, sì che l'alto affetto
ch'elli avieno a Maria mi fu palese.
- 127 Indi rimaser lì nel mio cospetto,
«Regina coeli» cantando sì dolce,
che mai da me non si partì 'l diletto.

stanza) i miei occhi non poterono seguire la luce di Maria incoronata da Gabriele (la coronata fiamma), che si innalzò (verso l'Empireo) seguendo il figlio (appresso sua semenza).

121. E come il bambino che, dopo aver preso il latte, tende le braccia verso la mamma, per l'amore che si manifesta anche negli atteggiamenti esteriori,
124. così ciascuna di quelle anime fulgenti si protese verso l'alto con la sua luce, dimostrandomi chiaramente il profondo affetto che nutrivano per Maria.
127. Poi rimasero lì al mio cospetto, cantando «Regina del cielo» con tanta dolcezza, che mai scomparve dal mio animo il senso di gioia che provai (ascoltando quell'inno).

«Regina coeli, laetare, alleluia!» è l'antifona che si canta durante la liturgia pasquale.

130. Oh quanta è l'abbondanza di beatitudine (ubertà) che si raccoglie (si soffre) in quelle anime simili ad arche ricchissime di frumento, che quaggiù nel mondo furono buone seminatrici (a seminar... buone bobolce)!

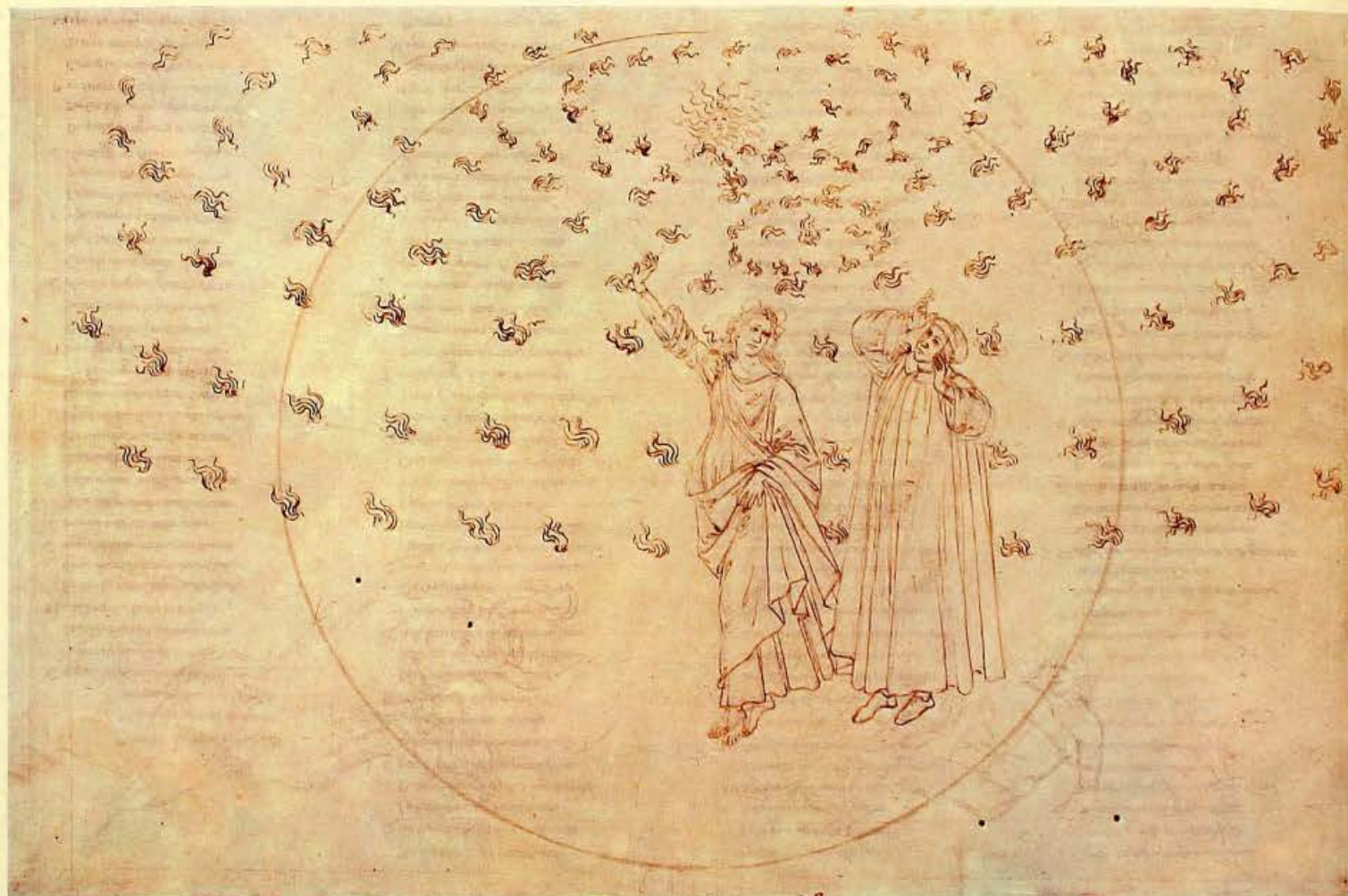
La terzina, nella quale sono evidenti i richiami evangelici (Matteo XIII, 3-23; Marco IV, 3-30; Luca VIII, 5-15), non è di facile interpretazione. Il Buti, seguito da tutti gli interpreti antichi, intende bobolce come femminile plurale di «bobolco» (dal latino *bibulcus*) che significa «lavoratore della terra». Il Parodi sostiene che «bobolce» vale senza dubbio «campi», pezzi di terra da arare e seminare, e di cui è propria l'ubertà, basando la propria affermazione sul fatto che il

lo» deriva dal latino *volumen*, *volvo*; ciò che effettua un movimento rotatorio.
L'interna riva dei cieli è la superficie concava che essi presentano a chi sale

e che confina con il cielo immediatamente precedente, mentre la superficie convessa è all'esterno.

118. e perciò (però) (a causa di questa di-

Dante e Beatrice nel cielo delle stelle fisse.
 Disegno di Sandro Botticelli - a. 1480 circa-1490 -
 (Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato)



130 Oh quanta è l'ubertà che si soffre
 in quelle arche ricchissime che foro
 a seminar qua giù buone bobolcel

133 Quivi si vive e gode del tesoro
 che s'acquistò piangendo nello essilio
 di Babilon, ove si lasciò l'oro.

136 Quivi triunfa, sotto l'alto filio
 di Dio e di Maria, di sua vittoria,
 e con l'antico e col novo concilio,

139 colui che tien le chiavi di tal gloria.

termine « bifolca » o « biolca » è ancora in uso nei dialetti dell'Italia settentrionale per indicare una misura terriera.

133. In paradiso (*quivi*) si vive e si gode dei meriti (*tesoro*) che l'uomo ha acquistato con le sofferenze (*piangendo*) e con il disprezzo delle ricchezze (*ove si lasciò l'oro*) durante l'esilio terreno (*nello essilio di Babilon*).

L'esilio degli Ebrei durante la cattività di Babilonia (cfr. II Re XXIV, 10 sgg.; Geremia LII, 3 sgg.) è, in tutta la letteratura patristica e medievale, immagine della vita terrena, la quale, per il cristiano, è un periodo di esilio dalla vera patria, il cielo.

136. In paradiso, accanto a Cristo e ai santi dell'Antico e del Nuovo Testamento (*con l'antico e col novo concilio*), trionfa della vittoria (*riportata sul male e sulle tentazioni del mondo*)

139. San Pietro, colui che custodisce le chiavi del paradiso.



Paradiso, Canto XXIV

Alle anime che hanno accompagnato l'apparizione di Cristo nel cielo delle stelle fisse, Beatrice chiede di rivelare a Dante una parte della sapienza divina che esse possiedono. Poiché uno dei beati - San Pietro - è uscito dalla sua schiera per farsi incontro ai due pellegrini, Beatrice lo prega di interrogare Dante intorno alla prima delle tre virtù teologali, la fede.

Il Poeta inizia il difficile esame davanti al principe degli apostoli rispondendo prima di tutto alla domanda: che cos'è la fede? Dopo aver richiesto alcuni chiarimenti relativi alle risposte ricevute, San Pietro esorta Dante a dichiarare se egli possiede o meno la fede. Ottenuta una risposta affermativa, il Santo interroga il Poeta intorno alle fonti dalle quali deriva la prima virtù teologale. Dopo che, concluso positivamente l'esame, tutti i beati hanno innalzato il canto del « Te Deum laudamus », San Pietro esige da Dante una solenne professione di fede, al termine della quale l'apostolo manifesta la propria soddisfazione circondando per tre volte il Poeta con la sua luce e benedicendolo.

INTRODUZIONE CRITICA

La presenza di una situazione d'esame quale quella che si viene creando nei tre canti dedicati alle virtù teologali è determinata dalla struttura stessa della *Commedia*, struttura che si configura come rapporto continuo e diretto fra maestro e discepolo: Dante-Virgilio, Dante-Beatrice, Dante-Stazio (o Marco Lombardo o San Tommaso ecc.).

Perciò parlare di « esame » a proposito di un canto della *Commedia* è parlare di uno degli aspetti fondamentali di essa. Tuttavia in questi canti il Poeta ricorre addirittura all'interrogatorio e alla risposta scolastica, costruendo un vero e proprio « ambiente » di esame, dove il maestro avanza le sue domande e le sue obiezioni e il discepolo risponde e difende, controbattendo, le sue posizioni. Ciò significa che in questi canti l'io-personaggio di Dante avanza in primo piano, polarizzando ogni attenzione. Se è vero che ogni artista considera la sua opera come realtà e che in ciascuna opera si riflette appieno la personalità del suo autore, bisogna rilevare che con la *Commedia* ci troviamo di fronte a un caso diverso, perché Dante non solo scrive il suo poema, ma ne è anche il personaggio protagonista, il quale si muove, parla, discute e sente alla maniera di tutti gli altri personaggi che, derivati dal mondo del mito o della storia, immagina di incontrare sul suo cammino. Tuttavia, nel *Paradiso*, Dante-personaggio appare sempre più come figura centrale, nella quale convergono discorsi, sentimenti, visioni, laddove nell'*Inferno* (in misura molto minore nel *Purgatorio*) la sua figura appariva circondata e posta in antagonismo con quella degli altri protagonisti. Questa precisazione permette di rilevare una delle caratteristiche dei canti XXIV, XXV, XXVI: la profonda immedesimazione di Dante nella visione e nella vita del mondo paradisiaco, per cui egli diventa in questo momento l'unico attore responsabile (le figure dei tre apostoli appaiono generiche e indeterminate: è il proprio personaggio, studiato in ogni suo atteggiamento e in ogni sua reazione psicologica, che interessa al Poeta in questo momento; i tre grandi dignitari del regno celeste - la cui vita terrena, che li ha preparati a quella dignità, non ha bisogno di una rappresentazione che dia loro una nuova forma - servono solo per impostare l'azione e il dialogo, dei quali è centro il personaggio Dante).

Sbaglierebbe però chi cercasse nel canto XXIV (o nei due immediatamente seguenti) una lirica pura, una confessione abbandonata dell'animo che ripercorre le tappe della sua vicenda religiosa, perché la solennità dell'ambiente circostante (sono presenti tutte le *schiere del trionfo di Cristo*), l'alto grado nella gerarchia celeste dell'interlocutore, San Pietro, il rigore filosofico della dissertazione, il « *Te Deum laudamus* » cantato dalle anime alla fine dell'esame, la triplice incoronazione di Dante da

parte dell'apostolo alla conclusione della professione di fede, sono elementi non solo che concorrono ad accentuare l'importanza di questo momento nell'economia generale della cantica, ma anche a consacrarne il significato universale. La corte celeste non si è riunita solo per ascoltare Dante e il principe degli apostoli non ha lasciato la sua schiera solo per interrogare Dante, ma per ascoltarlo e interrogarlo come simbolo di tutta la umanità redenta prima che essa si accosti alla visione finale di Dio, e per imporgli, dopo aver ricordato che Scipione l'Africano per volere della provvidenza *difese a Roma la gloria del mondo*, di riferire al mondo quanto egli ha lì udito e appreso (canto XXVII, versi 61-66). Il compito di Dante non è destinato a cristallizzarsi allorché il pellegrino è giunto nell'alto dei cieli, ma prosegue tornando dal cielo alla terra, dove la sua scienza e la sua poesia risuoneranno con parole umane, e tuttavia piene di absolutezza divina; è una missione che lo pone « *medium* tra finito e infinito, maestro eroico della logica sublime che insegna il termine assoluto d'ogni vicenda relativa » (Ramat).

La lettura, in questa linea prospettica del canto XXIV, permette di invalidare il giudizio critico del Croce, il quale ritiene di trovarsi di fronte a una scena « affatto umana: un uomo illustre, un gran dotto, bonariamente interroga un fanciullo su cose elementari. E bonariamente, e incoraggiando, San Pietro comincia: *di', buon cristiano, fatti manifesto: fede che è?*... E il fanciullo, alquanto timido, si rivolge verso colei che gli è maestra, ed ella lo esorta col cenno del sembiante: *perch'io spandessi l'acqua di fuor del mio interno fonte*. Le risposte del bravo ragazzo sono una per una approvate e lodate dall'esaminatore, che a ogni risposta fa seguire una nuova domanda, col desiderio che quegli si faccia sempre più onore; mentre il candidato sale via via dalla timidezza alla sicurezza e dal rispondere secondo la lezione appresa all'eloquenza entusiastica e personale: *quest'è il principio, quest'è la favilla che si dilata in fiamma poi vivace, e, come stella in cielo, in me scintilla*. Al che... San Pietro, il buon esaminatore, ricinge Dante tre volte del suo lume... e il candidato è tutto lieto, soddisfatto di sé: *si nel dir gli piacqui!* » Inoltre con questo suo giudizio il Croce contraddice quanto ha affermato a proposito del valore poetico dei canti di contenuto teologico: in essi la sorgente della poesia sarebbe nel sentimento di gioia dell'insegnare e dell'apprendere, « nel godimento di un'intima luce, meno inebriante ma più calma e ferma di quella che lo avvolge e abbargaglia » di fronte alle ultime visioni paradisiache. Il Getto, tuttavia, ha superato tale posizione crociana, affermando che il carattere poetico di queste pagine del *Paradiso* è in uno stato d'animo tutto particolare, che egli ha definito « gusto della teologia »: nell'interesse e nella passione con cui Dante si accosta al destino divino dell'uomo, alla sua dignità sacra, alla garanzia di una immortalità vera, alla vita dello spirito.



Dante e Beatrice nel cielo delle stelle fisse.
La Commedia, Paradiso. Min. lombarda tardo-
gotica - sec. XV - (Firenze, Biblioteca
Nazionale - Ms. B. R. 39 - f. 412 r)

Canto XXIV

- 1 «O sodalizio eletto alla gran cena
del benedetto Agnello. il qual vi ciba
sì, che la vostra voglia è sempre piena,
- 4 se per grazia di Dio questi preliba
di quel che cade della vostra mensa,
prima che morte tempo li prescriba,
- 7 ponete mente all'affezione immensa,
e rorate lo alquanto: voi bevete
sempre del fonte onde vien quel ch'ei pensa».
- 10 Così Beatrice; e quelle anime liete
si fero spere sopra fissi poli,
fiammando, volte, a guisa di comete.
- 13 E come cerchi in tempra d'orioli
si giran sì, che 'l primo a chi pon mente
quieto pare, e l'ultimo che volti;

1. «O voi (*sodalizio*: compagnia) che siete stati scelti (*eletto*) a partecipare al grande convito in cui si offre come cibo l'Agnello di Dio, il quale vi sazia con tanta abbondanza, che ogni vostro desiderio resta sempre appagato,

La metafora del banchetto, per indicare il mistico convito del paradiso, ricorre frequentemente nel Nuovo Testamento (Luca XIV, 16 sgg.; Matteo XXII, 2 sgg.; Apocalisse XIX, 9) ed è particolarmente cara a Dante, che la ricorda più volte (*Purgatorio* XXXII, 75; *Paradiso* XXX, 135). L'invito al banchetto in cui sarà imbandito Cristo, l'Agnello di Dio (*Giovanni* I, 29), è rivolto a tutti i beati, ma in particolare agli apostoli, che costituirono il primo *sodalizio* creato in terra da Gesù per la diffusione della sua parola.

4. se, per grazia divina, questi (Dante) preliba le briciole che cadono dalla vostra mensa, prima che la morte gli segni il termine (*prescriba*) della sua vita mortale,
7. considerate il suo immenso desiderio (di partecipare al vostro convito) e irroratelo alquanto (della sapienza che possedete): voi attingete sempre dalla fontana della sapienza dalla quale sgorga ciò a cui tende la sua mente. »

La preghiera di Beatrice si conclude con un'espressione liturgica ("Rorate coeli" è l'inno cantato nella liturgia del tempo d'Avvento) e con l'immagine biblica della divina fonte dalla quale sgorga la verità (*Giovanni* IV, 14; *Apocalisse* VII, 14-17).

10. Così disse Beatrice: e quelle anime gaudiose assunsero la forma (si fero; si fecero) di sfere ruotanti intorno ad un'asse immobile (*sopra fissi poli*), risplendendo, mentre si volgevano (*volte*), con la luminosità di comete,

Il Vandelli spiega diversamente: "si disposero in più cerchi, giranti a mo' di sfere le quali girassero sul proprio asse, senza però spostarsi dal luogo ove sono, in quanto sono fisse le estremità dell'asse (*poli*)".

Il Mattalia ritiene che il movimento delle anime sia "duplice e combinato": "movimento di rotazione su se stesse, a guisa di sfera sul proprio asse; e movimento, collettivo, di traslazione in circolo".

13. E come le ruote nel meccanismo (*tempra*: letteralmente significa « armonico accordo di suoni ») degli orologi (*d'orologi*) girano con diversa velocità in modo che, a chi le osserva (*per mente*), la prima appare ferma, e l'ultima sembra volare.

Per un'errata impressione visiva la ruota interna e più piccola, generatrice e regolatrice del movimento dell'orologio, sembra immobile al confronto di quella esterna e più grande, alla quale ha comunicato il movimento.

16. così quelle corone d'anime che danzano girando con moto diverso (*differentemente danzando*), mi facevano valutare (*mi facieno stimar*), in proporzione alla loro maggiore e minore velocità il loro grado di beatitudine.
19. Dalla corona che mi appariva più bella (perché, come spiega il Buti, "era quella delli apostoli e discepoli di Cristo") vidi uscire una luce così

melo (*noi mi ridice*).

25. Perciò (*però*) la mia penna passa oltre e rinuncio a descriverlo, perché non solo la nostra parola, ma anche la nostra fantasia possiede mezzi inadeguati per esprimere la bellezza di quel canto.

Per meglio spiegare la sua affermazione - solo colori sfumati e una sensibilità particolare potrebbero permettere al Poeta di accostarsi a questo mondo di sovrumane dolcezze - Dante si serve di una metafora desunta dai linguaggi e dalla tecnica della pittura, ricordando che il pittore nei drappaggi ha bisogno dell'uso sapiente di tutte le sfumature del chiaroscuro.

28. « O mia santa sorella (suora) nella gloria celeste, che ci preghi così devotamente, con la forza della tua carità mi costringi a staccarmi da quella bella corona di beati. »

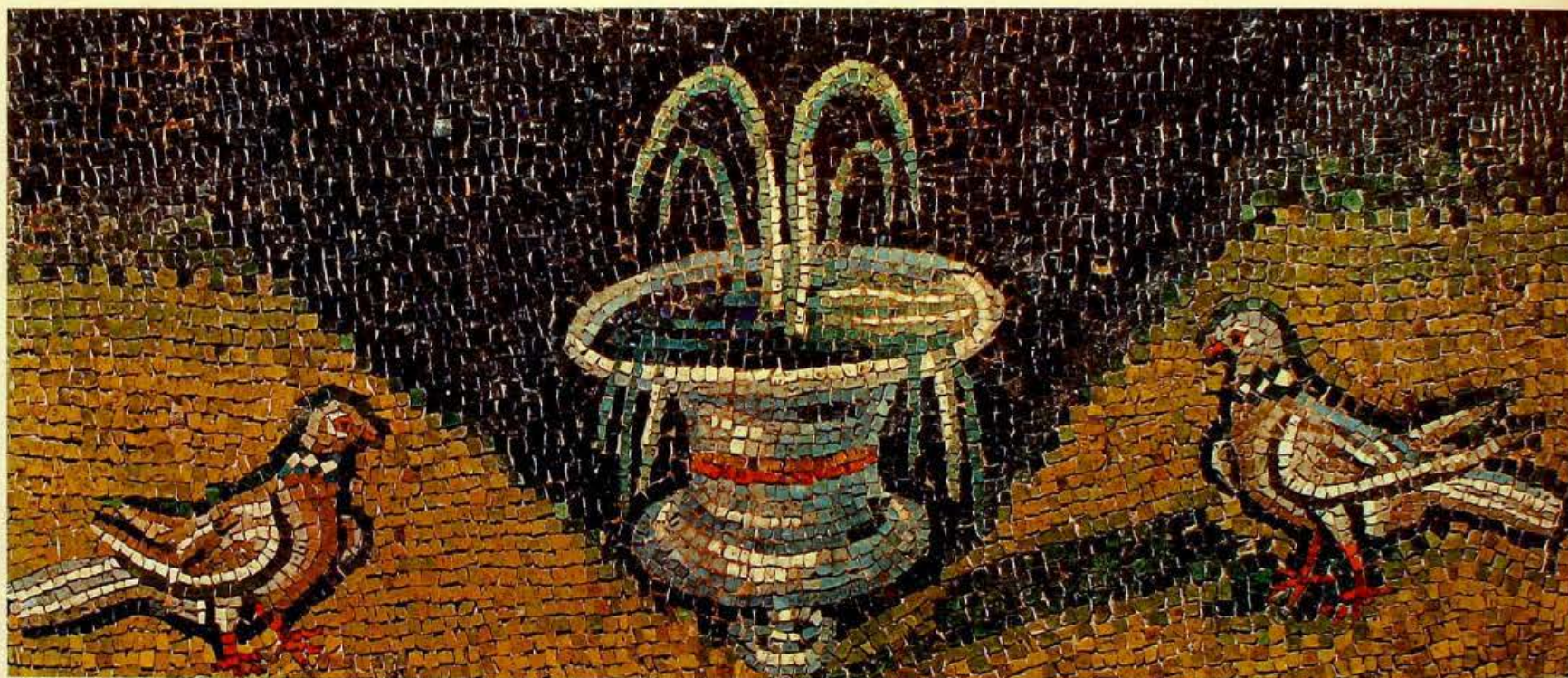
31. Poi, fermatasi, la luce benedetta rivol-

37. esamina (*fenta*) costui, a tuo piacere, sulle questioni secondarie (*lievi*) e fondamentali (*gravi*) riguardanti la fede, quella virtù che ti fece camminare (*an-*

Paradiso XXIV, 8-9

La mistica immagine delle anime beate che si accostano alla fonte della verità e della vita eterna emerge da un fondo cupo e magicamente sospeso nelle luminose e leggiere figure delle colombe che si protendono verso l'acqua.

Scuola ellenistico-romana della metà del sec. V. (Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia)



splendente di beatitudine (*si felice*), che non lasciò, nella corona stessa, nessun'altra luce più fulgida.

22. e tre volte (*fiate*) girò intorno a Beatrice con un canto così divino (per contenuto e melodia), che la mia immaginazione non è in grado di ripeter-

se la parola (*spiro*: fiato, respiro) alla mia donna, dicendo ciò che ho riferito.

34. Ed ella: « O luce eterna di quel grande uomo al quale il Signore nostro affidò le chiavi della mirabile beatitudine del paradiso (*di questo gaudio miro*) che Egli aveva portato in terra (*giù*),

davi) sulle acque del mare.

Nel momento in cui il Poeta lo presenta direttamente, San Pietro, il grande apostolo della fede cristiana, viene indicato ancora (cfr. canto XXIII, verso 139) attraverso il suo attributo fondamentale, quello di custode delle chiavi



16 così quelle carole differente-
mente danzando, della sua ricchezza
mi facieno stimar, veloci e lente.

19 Di quella ch' io notai di più bellezza
vid' io uscire un foco sì felice,
che nullo vi lasciò di più chiarezza;

22 e tre fiate intorno di Beatrice
si volse con un canto tanto divo,
che la mia fantasia nol mi ridice.

25 Però salta la penna e non lo scrivo;
chê l'immagine nostra a colai pieghe,
non che 'l parlare, è troppo color vivo.

28 «O santa suora mia che sì ne preghe
divota, per lo tuo ardente affetto
da quella bella spera mi disleghe».

31 Poscia, fermato, il foco benedetto
alla mia donna dirizzò lo spiro,
che favellò così com' i' ho detto.

34 Ed ella: «O luce etterna del gran viro
a cui Nostro Signor lasciò le chiavi
ch'ei portò giù di questo gaudio miro,

37 tenta costui di punti lievi e gravi,
come ti piace, intorno della fede,
per la qual tu su per lo mare andavi.

del regno dei cieli aperto da Cristo con
la sua Incarnazione e la sua Passione
(versi 35-36).

Nei versi 37-39 Dante allude ad un
episodio evangelico (Matteo XIV, 25
sgg.). Cristo apparve camminando sul-
le acque ai suoi discepoli che pe-
scavano nel mare di Galilea. Pietro,

per essere certo che si trattasse vera-
mente di Gesù, chiese di potergli an-
dare incontro camminando anch'egli
sull'acqua. "Ed Egli: «Vieni», gli disse.
Allora Pietro, sceso di barca, comin-
ciò a camminare sulle acque..." Ma le-
vatosi il vento e temendo di annegare,
invocò aiuto e Gesù lo rimproverò per

la sua poca fede. Tuttavia "qui, a lode
di lui, Beatrice ricorda solo il primo e
vero impulso di fede" (Torraca).

40. Tu non ignori se egli possiede bene
la carità (ama) e la speranza (spera)
e la fede (crede), perchè il tuo sguar-
do è rivolto a Dio (quivi), nel quale

i beati vedono ogni cosa come in uno specchio;

43. ma poiché il regno celeste ha acquistato cittadini (civi) in virtù della vera fede, per glorificarla è bene che a costui (Dante) sia offerta l'occasione (arrivi) di parlare di essa ».

Alla gloria dell'Empireo e alla visione di Dio il Poeta accederà solo dopo il rigoroso accertamento della saldezza e dell'ortodossia della sua dottrina teologica, e dell'intensità e della profondità del suo sentimento religioso. Per questo, mentre nel cielo ottavo si ripercuote ancora l'eco del trionfo di Cristo e della Vergine, Dante, alla presenza di tutti i beati, sarà interrogato sulle tre virtù teologali - fede, speranza, carità - e sul loro rapporto di dipendenza dagli apostoli - Pietro, Giacomo, Giovanni. Essi, secondo il pensiero medievale, si distinsero nell'esercizio di quelle virtù che, sole, permettono all'uomo l'ingresso nel regno dei cieli. I canti XXIV, XXV e XXVI, ciascuno dedicato alla trattazione di una virtù, intesa come "viva carità di sapienza" (Montanari), la quale garantisce alla umanità che la vita terrena ha un fine trascendente, quello di raggiungere Dio, sono i canti del trionfo della "suprema verità che c'è, assoluta e totale, anche quando l'uomo deve inchinarsi di fronte al mistero" (Montanari). Ma questi sono anche i canti del trionfo di Dante, non solo perché dopo la consacrazio-

ne, da parte di Cacciaguida, della sua missione di poeta, riceve ora la consacrazione della sua dottrina morale e religiosa - base e contenuto di quella missione - ma perché ogni sua forza è

impegnata in una poderosa opera di sintesi teologica. "Per il lettore moderno questa specie di esame può essere una cosa inadeguata, troppo esterna per farci intendere il sentimento e l'a-

40 S'elli ama bene e bene spera e crede,
non t'è occulto perché 'l viso hai quivi
dov'ogni cosa dipinta si vede;

43 ma perché questo regno ha fatto civi
per la verace fede, a gloriarla
di lei parlare è ben ch'a lui arrivi,

46 Sì come il baccellier s'arma e non parla
fin che 'l maestro la question propone,
per approvarla, non per terminarla,

49 così m'armava io d'ogni ragione
mentre ch'ella dicea, per esser presto
a tal querente ed a tal professione.



nimo del pellegrino che si accosta a Dio. Nello stesso tempo qui la poesia sembra ridursi in qualche modo alla trascrizione di una disputa scolastica priva di caratteri emotivi. Ma anche

in questo caso si tratta di tener conto di un'altra mentalità e di riportarsi con la nostra sensibilità storica al modo di sentire del tempo di Dante. Ci si può rendere conto allora che agli occhi del

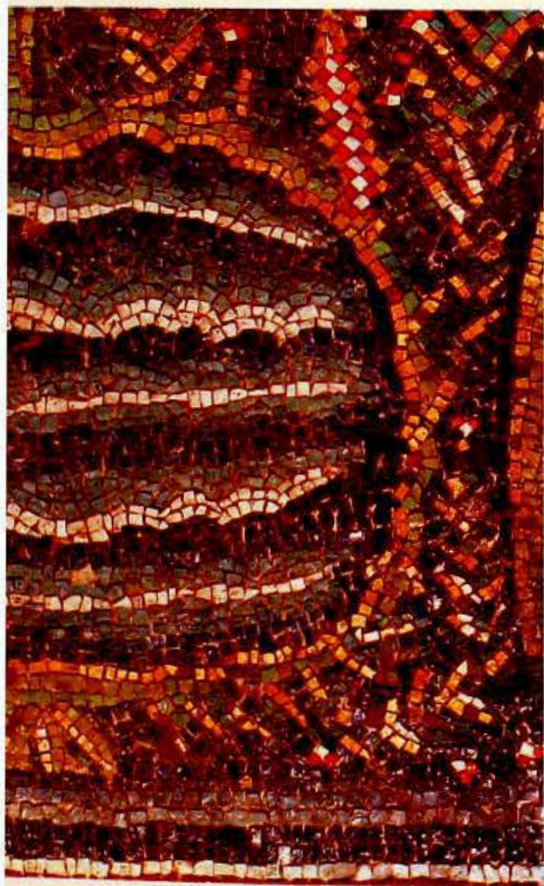
Poeta e a quelli del lettore medievale la scena del credente che si trova alla presenza di San Pietro e deve rispondere sulla essenza della fede è una scena altamente ricca di emozione... una grande emozionante prova. Questi canti in cui è detto del grande passo che il pellegrino deve superare per entrare nella luce del più alto vero e dell'amore erano per Dante fra i più ricchi di emozione e più drammatici della sua storia... Il pellegrino deve... dichiarare le basi del suo credo. le ragioni ultime della propria fede. Egli è personalmente impegnato; deve dire non quale è in generale il fondamento su cui poggia la fede, ma su che cosa «egli» personalmente ha fondato la sua speranza. La sua risposta ha un'enor-

- 52 «Di', buon cristiano, fatti manifesto:
fede che è?» Ond' io levai la fronte
in quella luce onde spirava questo;
- 55 poi mi volsi a Beatrice, ed essa pronte
sembianze femmi perch' io spandessi
l'acqua di fuor del mio interno fonte.
- 58 «La Grazia che mi dà ch' io mi confessi»
comincia' io «dall'alto primopiso,
faccia li miei concetti bene espressi».
- 61 E seguitai: «Come 'l verace stilo
ne scrisse, padre, del tuo caro frate
che mise teco Roma nel buon filo,

Paradiso XXIV, 8-9

Ancora una raffigurazione simbolica della fonte eterna che disseta gli uomini, raffigurazione fra le più care all'arte medievale e, in particolare, all'arte musiva ravennate, che Dante conobbe proprio durante la composizione del "Paradiso". Due cervi sitibondi - le anime anelanti a Dio - avanzano, in mezzo a fiorite volute di acanto, verso la limpida sorgente.

Scuola ellenistico-romana della metà del sec. V. (Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia)





me importanza: è la risposta di Dante, l'uomo ammesso per una straordinaria grazia alla visione diretta di Dio." (Montano)

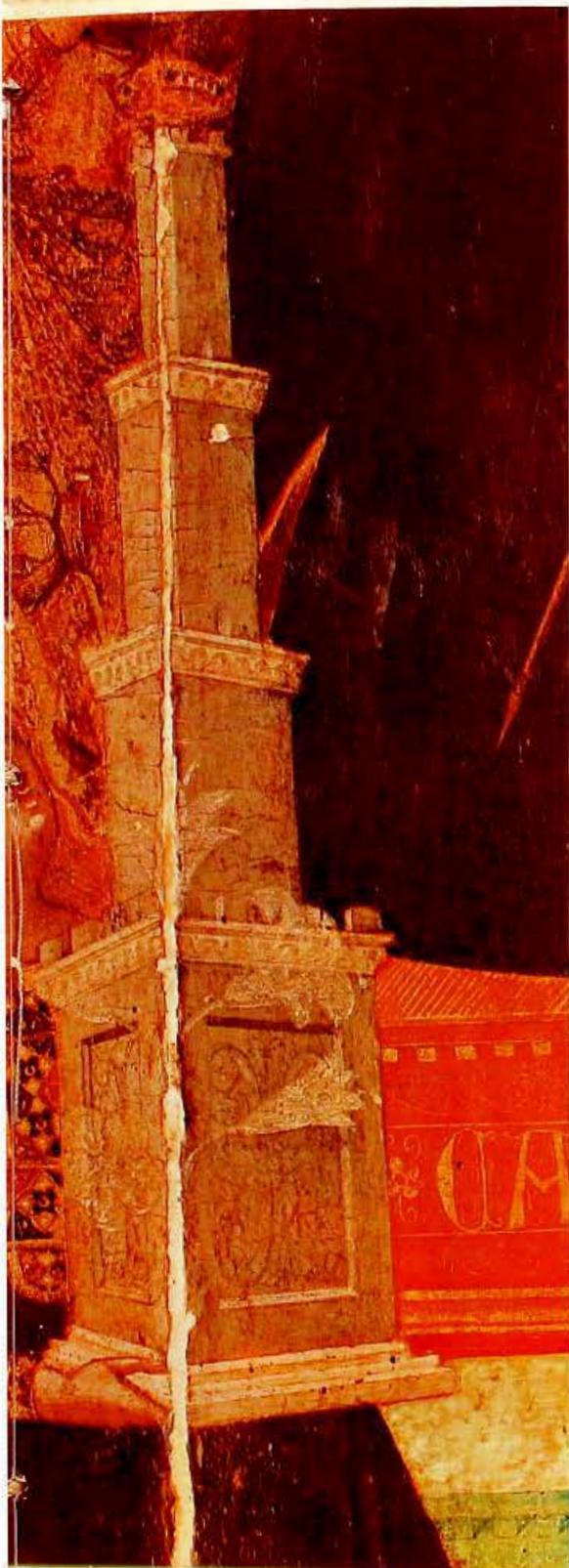
46. Come il baccelliere, in attesa che il maestro proponga la questione, prepara le sue argomentazioni (*s'arma*), senza parlare ancora, per addurre prove a favore della sua tesi, non per trarre le conclusioni,

Il baccellierato era il primo grado accademico nelle scuole teologiche e il suo conseguimento permetteva l'acces-

so al dottorato vero e proprio e la partecipazione alle discussioni. Lo schema consueto dell'esame era il seguente: il maestro proponeva una questione allo scolaro, che la svolgeva adducendo le prove a sostegno della sua tesi e difendendola contro le obiezioni di coloro che intervenivano nella discussione. La fase conclusiva dell'esame spettava solo al maestro, il quale ricapitolava le tesi a favore e contro la questione, offrendo una sistemazione definitiva dell'argomento. Il baccelliere, dunque, "approva" (cioè presenta le prove che avvalorano la sua tesi), ma è il maestro

che "termina" la discussione (verso 48).

49. così, mentre Beatrice parlava, io mi preparavo intorno ad ogni problema (*ragione*), per essere pronto (*presto*) a rispondere a un tale esaminatore (*querente*) (quale era San Pietro) e a una tale professione (quale è quella della fede).
52. «Dimmi, o buon cristiano, mostra (con le tue parole) quello che sei: che cosa è la fede?» Per questo sollevai il viso verso la luce dalla quale provenivano queste parole;



55. poi mi rivolsi a Beatrice, ed ella mi fece prontamente cenno (sembianze) di esprimere (*perch'io spandessi l'acqua di fuor*) il mio pensiero (*del mio interno fonte*)
58. «La grazia divina che mi concede di fare la mia professione di fede (*ch'io mi confessi*)» cominciai a dire: «di fronte al suo primo campione (*alto primopilo*), mi aiuti ad esprimere con chiarezza il mio pensiero.»

Primopilo (primipilus in latino) era, nell'esercito romano, il centurione della

prima schiera dei triari, che costituivano le truppe di riserva. Ma Dante, probabilmente, ha presente la spiegazione offerta da Isidoro di Siviglia nelle sue *Ethymologiae*, dove *primipilus* è colui che portava la bandiera e lanciava il primo colpo di battaglia.

61. E continuai: «Come ci ha lasciato scritto la veritiera penna (*stilo*) di San Paolo, colui che, o padre, ti fu compagno (*frate*) nell'avviare Roma sul retto cammino (*nel buon filo*).
64. la fede è il fondamento (*sustanza*) del-

Paradiso XXIV, 40

Da "La Maestà" di Ambrogio Lorenzetti (1 - c. 1348): la raffigurazione allegorica della fede, speranza, carità. (Massa Marittima, Palazzo Comunale)

le cose che speriamo di conseguire nella vita eterna ed è prova (argomento) per credere alle cose che non vediamo (non parventi); e questa mi sembra la sua essenza (*quiditate*)».

Dante traduce fedelmente la definizione paolina contenuta nell'*Epistola agli Ebrei* (XI, 1): "*Est autem fides sperandarum substantia rerum, argumentum non apparentium*" [la fede è il fondamento di ciò che speriamo e la prova delle cose che non vediamo]. L'affermazione di San Paolo fu poi ampiamente svolta da San Tommaso (*Summa Theologica* II, II, IV, 1).

67. Allora udii queste parole: «Tu pensi rettamente, se comprendi bene perché (San Paolo) definì (*ripose*) la fede prima come "sostanza" e poi come "argomento"».

70. Ed io di rimando: «I profondi misteri che qui in cielo mi si rivelano, sono così nascosti agli occhi dei mortali,

73. che (in terra) la loro esistenza è ammessa solo per un atto di fede (*u'è in sola credenza*), sul quale si fonda la speranza della beatitudine eterna (*l'alta spene*); e perciò (*però*) la fede assume la denominazione (*intenza*) di "sostanza" (fondamento sostanziale delle cose sperate).

L'uomo solo per fede può apprendere le principali verità del Cristianesimo, e saranno queste verità che schiuderanno l'accesso alla vita eterna, dove la conoscenza di quei misteri gli sarà, nei limiti permessi da Dio, rivelata.

76. E da questa fede, senza l'aiuto di altre prove (*vista*), dobbiamo dedurre e dimostrare per via di ragionamento (*silogizzar*) tutte le verità: perciò (*però*) la fede assume (*tene*) la denominazione di "argomento" (prova delle cose non parventi)».

In questa terzina Dante presenta la proprietà essenziale della teologia, che è quella di prendere come punto di partenza la Rivelazione e di dimostrare ogni verità basandosi sulla fede.

79. Allora udii queste parole: «Se tutto ciò che in terra si apprende per via di insegnamento (*per dottrina*), fosse compreso con tanta chiarezza, non ci sarebbe posto per discussioni da sofisti».

Ingegno di sofista: indica ogni falsa e cavillosa argomentazione, usando il termine *sofista* (i *sofisti*, noti per la complessità delle loro disquisizioni, esercitarono la professione di oratori nella Grecia del V sec. a. C.) nella sua significazione più negativa.

82. Tali parole uscirono (*spirò*) da quel-

64. fede è sostanza di cose sperate
ed argomento delle non parventi;
e questa pare a me sua quiditate».

67. Allora udi': «Dirittamente senti,
se bene intendi perché la ripose
tra le sustanze, e poi tra li argomenti».

70. E io appresso: «Le profonde cose
che mi largiscon qui la lor parvenza,
alli occhi di là giù son sì ascose,

73. che l'esser loro v'è in sola credenza,
sopra la qual si fonda l'alta spene;
e però di sustanza prende intenza.

76. E da questa credenza ci conviene
silogizzar, sanz'aver altra vista;
però intenza d'argomento tene».

79. Allora udi': «Se quantunque s'acquista
giù per dottrina, fosse così 'nteso,
non li avria loco ingegno di sofista».

82. Così spirò di quello amore acceso;
indi soggiunse: «Assai bene è trascorsa
d'esta moneta già la lega e 'l peso:

85. ma dimmi se tu l'hai nella tua borsa».
Ond'io: «Sì, ho, sì lucida e sì tonda,
che nel suo conio nulla mi s'inforza».

88. Appresso uscì della luce profonda
che lì splendeva: «Questa cara gioia
sopra la quale ogni virtù si fonda,

91. onde ti venne?» E io: «La larga ploia
dello Spirito Santo ch'è diffusa
in su le vecchie e 'n su le nuove cuoia,



Paradiso XXIV, 64-66

"Allegoria della fede" di Giotto (c. 1266 - 1337). (Padova, Cappella degli Scrovegni)

lo spirito ardente di carità; poi soggiunse: «Ormai hai esaminato (è trascorsa) molto bene la lega e il peso di questa moneta (la fede):

85. ma ora dimmi se tu la possiedi». Per cui io: «Sì, la possiedo, così lucente (per la bontà della sua lega) e così rotonda (e quindi integra nel suo peso, perché non consumata sui bordi), che riguardo al suo conto non c'è nulla che possa costituire per me motivo di dubbio (s'inforsa)».

88. Poi udii queste parole dal profondo di quella luce che lì splendeva: «Questa gemma (gioia) preziosa (la fede), che è fondamento di tutte le altre virtù,

La fede, infatti, è la salda base delle altre virtù teologali - la speranza e la carità (San Tommaso - *Summa Theologica* II, II, V, 7; San Paolo - *Epistola ai Romani* XIV, 23; *Epistola agli Ebrei* XI, 6) - e per mezzo di essa le virtù naturali acquistano valore sovrannaturale.

91. da chi e in che modo (onde) ti fu donata? » Ed io: «L'abbondante pioggia (pioia) (della divina ispirazione) che dallo Spirito Santo scende sui libri del Vecchio e del Nuovo Testamento (in su le vecchie e 'n su le nuove cuoia: il termine cuoia indica qui le pergamene usate per fare i libri),

94. è un argomento (sillogismo) che mi ha dimostrato la certezza e la necessità della fede (la m'ha conchiusa) con tanta efficacia, che ogni altra dimostrazione mi sembra debole (ottusa) al suo confronto (nverso d'ella)».

Fondamento della fede è l'autorità della Sacra Scrittura, direttamente ispirata dallo Spirito Santo, per cui ciò che in essa è affermato (cioè i principali misteri: l'esistenza di Dio, l'Incarnazione e la Passione di Cristo ecc.) l'uomo crede senza alcuna dimostrazione.

97. Io poi udii: «L'Antico e il Nuovo Testamento (l'antica e la novella proposizion) che ti portano a questa conclusione, per quali ragioni li consideri ispirati da Dio?».

Il sillogismo, nella metodologia scolastica, è lo schema-base di ogni procedimento ragionativo ed è costituito da due premesse o "proposizioni" e dalla

Paradiso XXIV, 91-93
Scuola ravennate del secolo VI.
(Ravenna, Basilica di San Vitale)



conclusione, ovviamente condizionata dalla validità delle premesse. Nella metafora dantesca le due premesse sono l'Antico e il Nuovo Testamento e la conclusione è la fede.

100. Ed io: «La prova che mi dimostra questa verità sono i miracoli avvenuti (*l'opere seguite*), per i quali la natura è nelle stesse condizioni di un fabbro che ha materia e mezzi limitati (*non scalda ferro mai né batte ancude*)».

Se le Sacre Scritture sono il fondamento della fede perché sono ispirate da Dio, che cosa assicura l'uomo che esse siano veramente di origine divina? All'obiezione di San Pietro, Dante risponde che la presenza di fatti miracolosi e sovranaturali testimonia l'intervento di un principio trascendente la realtà naturale (cfr. *Convivio* III, VII, 16).

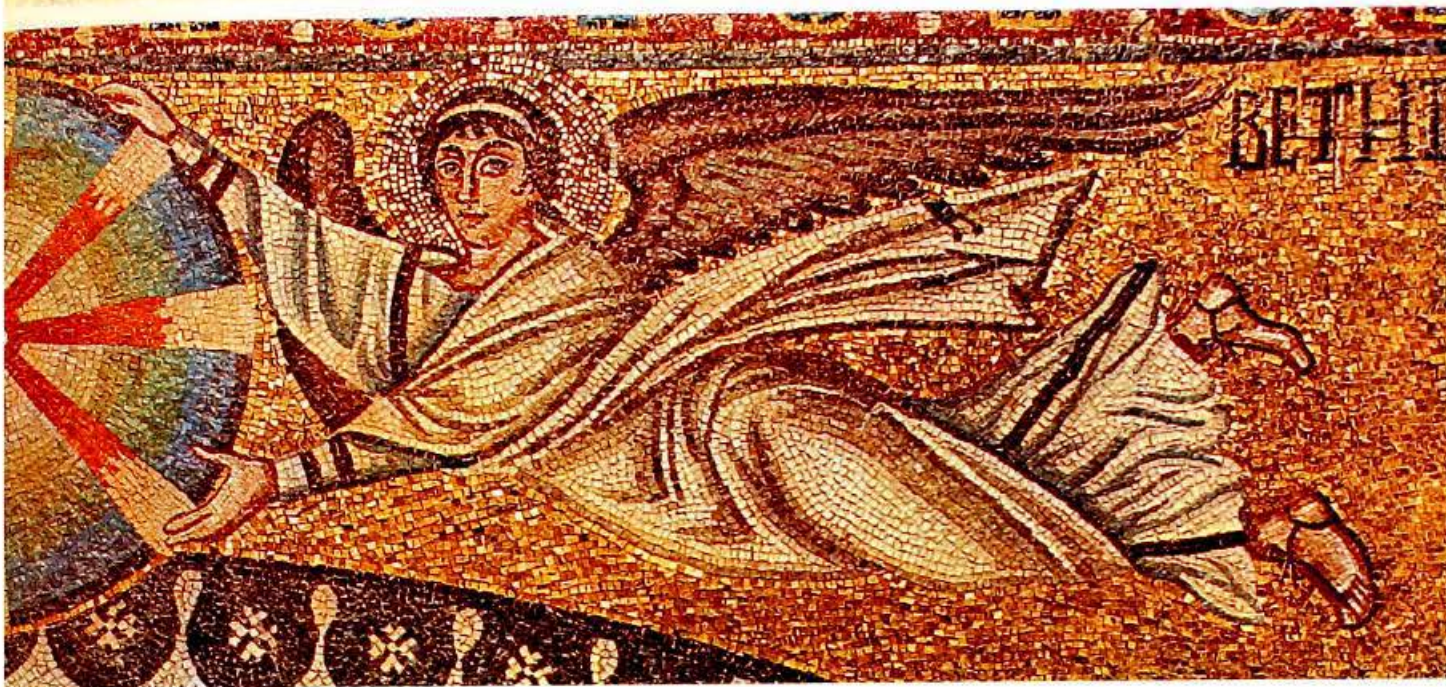
103. San Pietro mi rispose: «Dimmi, chi ti assicura che quei miracoli siano realmente accaduti? Te lo attesta (*il ti giura*) proprio e soltanto quel libro (la

94 è sillogismo che la m'ha conchiusa acutamente sì, che 'nverso d'ella ogni dimostrazion mi pare ottusa».

97 Io udi' poi: «L'antica e la novella proposizion che così ti conchiude perché l'hai tu per divina favella?»

100 E io: «La prova che 'l ver mi dischiude son l'opere seguite, a che natura non scalda ferro mai né batte ancude».

103 Risposto fummi: «Di', chi t'assicura che quell'opere fosser? Quel medesimo che vuol provarsi, non altri, il ti giura».



Nel presbiterio di San Vitale il vecchio e il nuovo mondo della Bibbia - simboleggiati dalle città di Gerusalemme e di Betlemme - si integrano, come fonti di fede, sotto la luce sfolgorante del simbolo di Cristo sorretto da due angeli.

Sacra Scrittura) di cui si vuole dimostrare (appunto per mezzo dei miracoli) la divina ispirazione (che vuol provarsi), e non altre fonti (non altri)».

Il maestro prospetta al discepolo l'inefficienza della sua dimostrazione: prima ha sostenuto di credere nelle Scritture in base ai miracoli di cui esse offrono ampia testimonianza, ora afferma di credere alla validità di quei miracoli perché sono raccontati dalle Scritture.

106. «Se il mondo si è convertito al Cristianesimo» dissi «senza miracoli, questo è un tale miracolo, che tutti gli altri insieme non sono che la centesima parte di esso;

L'argomento che Dante presenta in questo momento per uscire dal circolo vizioso in cui l'hanno rinchiuso le logicistiche obiezioni del principe degli apostoli, è stato proposto da Sant'Agostino (*De Civitate Dei* XXII, 5) e ripreso da San Tommaso (*Contra Gentiles* I, 6). Ammettiamo pure che i mira-



106 «Se 'l mondo si rivolse al cristianesimo»
diss' io «senza miracoli, quest'uno
è tal, che li altri non sono il centesimo;

109 ché tu intrasti povero e digiuno
in campo, a seminar la buona pianta
che fu già vite e ora è fatta pruno».

112 Finito questo, l'alta corte santa
risonò per le spere un «Dio laudamo»
nella melode che là su si canta.

115 E quel baron che si di ramo in ramo,
essaminando, già tratto m'avea,
che all'ultime fronde appressavamo,

coli, che testimoniano la divina ispirazione della Bibbia, non siano avvenuti e che il Cristianesimo si sia affermato senza l'aiuto di essi, basandosi solo sulla predicazione e sui suoi dogmi indimostrabili: la rapida diffusione della parola cristiana, che imponeva agli uomini di credere al mistero e di adottare nuove, severe leggi morali, costituì di per sé, un miracolo sufficiente a dimostrare, pur senza l'aiuto di altri miracoli, che la nuova fede era frutto della Grazia e non di motivi umani o naturali.

109. perché tu vivendo nella povertà e nella penitenza incominciasti la tua opera (*intrasti... in campo*) di predicazione (*a seminar*) della fede cristiana, che un tempo (*già*) fu fruttifera (*vite*) ed ora è diventata uno sterpo sterile (*pruno*)».

Un'esemplificazione pratica sviluppa il concetto dei versi 106-108, perché il miracolo della diffusione del Cristianesimo nasce proprio dall'incredibile sproporzione tra i mezzi e il fine conseguito, tra il punto di partenza e il

Paradiso XXIV, 151-154
(Londra, British Museum - Ms. Yates Thompson 36 - f. 173 r)

118 ricominciò: «La Grazia, che donnea con la tua mente, la bocca t'aperse infino a qui come aprir si dovea,

121 sì ch' io approvo ciò che fuori emerse: ma or conviene spremere quel che credi, e onde alla credenza tua s'offerse».

124 «O santo padre, spirito che vedi ciò che credesti sì che tu vincesti ver lo sepulcro più giovani piedi»,

Paradiso
XXIV, 34-36
La Commedia,
Paradiso.
Min. di
Giovanni
di Paolo -
sec. XV -
(Londra,
British
Museum -
Ms. Yates
Thompson 36 -
f. 172 r)



punto d'arrivo" (Mattalia).

112. Appena ebbi pronunciate queste parole, l'alta corte dei beati disposti in corone ruotanti (*per le spere*) intonò il cantico «Ti lodiamo, o Dio» con quella dolce melodia che è propria delle anime del paradiso.

A celebrazione del trionfo della fede in terra e in ringraziamento per il felice esito dell'esame di Dante e per la sua professione di fede, tutti i beati intonano il "Te Deum laudamus", l'in-

no liturgico di lode e di ringraziamento.

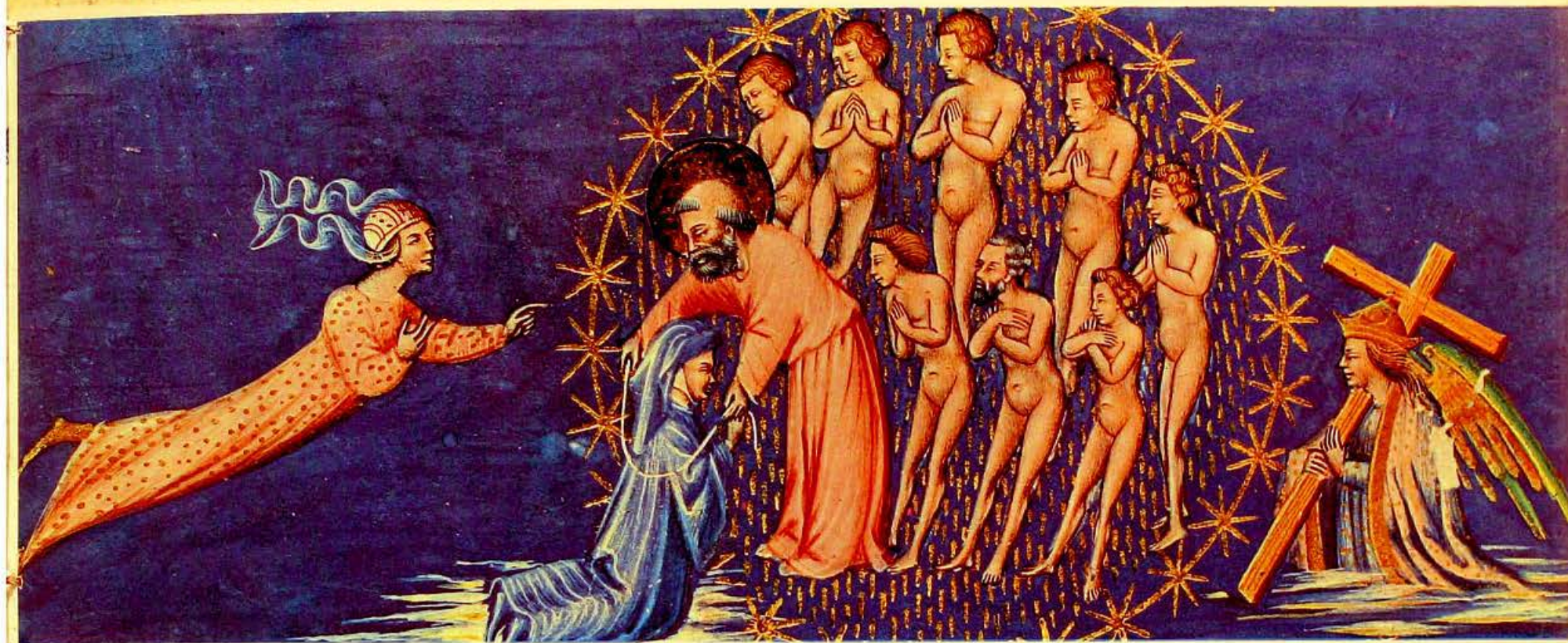
115. E San Pietro (*quel baron*) che, esaminandomi, di domanda in domanda (*di ramo in ramo*), mi aveva ormai condotto fino al punto conclusivo dell'esame (*che all'ultime fronde appressavamo*),

118. ricominciò: «La grazia divina, che con il suo amore guida (*donnea*; termine provenzale, usato nella lirica amorosa, per «amoreggiare») la tua mente, ti ha fatto dire finora quello che era giusto dire,

121. così che io approvo ciò che tu hai dichiarato: ma ora è necessario esprimere l'oggetto della tua fede, e da quale fonte hai attinto la tua credenza».

124. «O padre santo, spirito che (ora) contempli ciò che (in terra) hai creduto (senza aver visto) così che, correndo verso il sepolcro (di Cristo) superasti chi, per giovinezza, correva più veloce di te (*vincesti... più giovani piedi*)».

Alla notizia che il sepolcro di Cristo era vuoto, Pietro e Giovanni vi si di-



127 comincia' io, «tu vuo' ch' io manifesti
la forma qui del pronto creder mio,
e anché la cagion di lui chiedesti.

130 E io rispondo: Io credo in uno Dio
solo ed eterno, che tutto il ciel move,
non moto, con amore e con disio.

133 E a tal creder non ho io pur prove
fisice e metafisice, ma dalmi
anche la verità che quinci piove

136 per Moisé, per profeti e per salmi.
per l' Evangelio e per voi che scriveste
poi che l'ardente Spirto vi fe' almi.

139 E credo in tre persone etterne, e queste
credo una essenza sì una e sì trina,
che sofferà congiunto "sono" ed "este".

142 Della profonda condizion d'ivina
ch' io tocco mo, la mente mi sigilla
più volte l'evangelica dottrina.

ressero di corsa e l'apostolo Giovanni, più giovane del compagno, arrivò per primo. Tuttavia non essendo certo dell'avvenuta risurrezione, rimase esitante sulla soglia, mentre Pietro, più sicuro nella sua fede, vi entrò subito, precedendolo (Giovanni XX, 3-9; cfr. anche *Monarchia* III, IX, 16).

127. io cominciai a dire, «tu vuoi che io qui manifesti la sostanza (forma: è termine della filosofia scolastica) della mia fede, che è sicura (pronto), e mi hai anche chiesto di esprimere i motivi

(di questa mia pronta adesione alle verità) della fede (di lui).

130. E rispondo: Io credo in un Dio unico ed eterno, che, senza essere mosso da nulla (non moto), imprime il movimento a tutti i cieli, accendendo in essi l'amore e il desiderio di Sé.

Il primo articolo del Credo cattolico è interpretato con alcune affermazioni della Scolastica, secondo il procedimento già adottato nella parafrasi del *Pater Noster* (*Purgatorio* XI, I sgg.):

Dio, unico ed eterno, è il Motore immobile che muove tutto l'universo, imprimendovi amore e disio (cfr. *Paradiso* I, 76-78; XXXIII, 143-145).

133. E, per credere nell'esistenza di Dio (a tal creder) non ho soltanto (pur) prove fisiche e metafisiche, ma mi dà questa fede (dalmi) anche la rivelazione divina (la verità) che discende dal cielo (quinci)

136. attraverso Mosé, attraverso i profeti e i salmi, attraverso il Vangelo e attra-



verso voi apostoli, che scriveste dopo che lo Spirito Santo (disceso su di voi nella Pentecoste) vi rese santi (al mi).

Le prove dell'esistenza di Dio in campo scientifico e speculativo sono offerte dai teologi (cfr. San Tommaso - *Summa Theologica* I, II, 3; *Contra Gentiles* I, 12), ma ad esse occorre affiancare quelle della Bibbia, perché gli agiografi scrissero sotto la diretta assistenza dello Spirito Santo. Nel verso 136 Dante presenta l'Antico Testamento nella divisione tradizionale: i libri del Pentateuco (per Moisé), i libri storici e profetici (per profeti) e i libri didattici (per salmi). Il Nuovo Testamento viene ricordato attraverso i quattro Vangeli e gli apostoli che furono autori degli altri libri (Atti, Epistole, Apocalisse).

139. E credo in tre persone eterne (Padre, Figlio, Spirito Santo), e credo che esse formino una sostanza così una e trina, che ammetta (sofferà) l'uso nello stesso tempo (congiunto) della terza persona plurale ("sono") e della terza persona singolare ("est").

142. Il vangelo in più punti (più volte) mi imprime nella mente (la mente mi sigilla) la certezza di questa misteriosa (profonda) natura (condizion) di Dio (uno e trino).

Il mistero della Trinità è affermato in molti passi evangelici (Matteo XXVIII, 19; Giovanni XIV, 16 e 26; II Epistola ai Corinti XIII, 13; I Epistola di Pietro I, 2; I Epistola di Giovanni V, 7).

145. Questa mia fede nell'esistenza di Dio uno e trino è il principio (da cui derivano tutti gli articoli della fede) simile alla favilla che si dilata poi in viva fiamma, e risplende nel mio animo come una stella in cielo.

148. Come il signore che ascolta una notizia gradita e poi (da indi) abbraccia il servo, rallegrandosi per la notizia (che gli ha comunicato), non appena questo ha finito di parlare,

151. così, mentre mi benediceva e cantava, per tre volte girò intorno a me, quando rimasi in silenzio, il lume dell'apostolo al cui comando

154. avevo fatto la mia professione di fede (avea detto); a tal punto gli era piaciuto ciò che avevo dichiarato!

145 Quest'è il principio, quest'è la favilla
che si dilata in fiamma poi vivace,
e come stella in cielo in me scintilla».

148 Come 'l signor ch'ascolta quel che i piace,
da indi abbraccia il servo, gratulando
per la novella, tosto ch'el si tace;

151 così, benedicendomi cantando,
tre volte cinse me, sì com' io tacqui,
l'apostolico lume al cui comando

154 io avea detto; sì nel dir li piacqui!



Paradiso, Canto XXV

Dal gruppo dei beati, dal quale si era già staccato San Pietro, esce un'altra luce, quella di San Giacomo apostolo, che interrogherà Dante intorno alla seconda virtù teologale: la speranza. Tre sono i quesiti che il Santo sottopone al pellegrino: che cos'è la speranza, in che misura la possiede, quali sono le fonti dalle quali l'ha ricevuta. Alla seconda domanda risponde subito Beatrice: nessun appartenente alla Chiesa militante spera con più intensità del suo discepolo. Agli altri due quesiti di San Giacomo risponde invece lo stesso Dante, e ogni sua affermazione si fonda su salde conoscenze teologiche. Il Poeta si sofferma particolarmente su ciò che promette la seconda virtù teologale: la risurrezione del corpo, il quale dopo il Giudizio Universale si ricongiungerà per l'eternità all'anima. Concluso il secondo esame di Dante, una voce, che proviene dall'alto, canta il versetto di un salmo davidico ("Sperent in te") e tutti i beati dell'ottavo cielo rispondono in coro.

Infine una terza luce si avvicina a quelle di San Pietro e di San Giacomo: appare l'apostolo San Giovanni, al quale è affidato l'incarico di interrogare Dante sulla carità. Prima, però, San Giovanni nega di trovarsi in paradiso anche con il corpo, come vorrebbe una tradizione accolta da molti scrittori medievali.

INTRODUZIONE CRITICA

Un'imponente cultura teologica, che attinge alla Scrittura, alla letteratura patristica e alla Scolastica, sorregge il contenuto della terza cantica. La teologia di Dante è la teologia dogmaticamente definita, che accetta nel suo insieme tutto il complesso di articoli della fede che la Chiesa impone di credere, ma presenta anche un carattere « personale » (che non ne infirma certo la validità), essendo il Poeta portato, dal suo temperamento e dalla sua personalità, ad insistere su un dogma piuttosto che su un altro, a mettere in rilievo determinati rapporti fra le verità di fede, a sottolineare determinate conseguenze che da queste derivano. Intervengono, cioè, nella sua prassi religiosa - e perciò nella sua poesia - motivi preferenziali dettati da una partecipazione sentimentale più o meno intensa: la meditazione della vita dell'anima come movimento ascensionale che ha per suo termine Dio infinito, come dinamico sviluppo che si concluderà nella gloria celeste, è il motivo teologico che raggiunge in Dante un rilievo essenziale, presentandosi come sintesi di tutta la sua spiritualità.

L'appassionata celebrazione di questa meditazione è l'animato sfondo poetico del *Paradiso*, che è l'« epos della vita interiore come esultanza dello spirito elevato verso le cime vertiginose della partecipazione al Dio della gloria e dell'eterno » (Getto) e che appare, perciò, pervaso « da un sentimento unico, da un entusiasmo ben definito, da un clima affettivo uguale e preciso ». A questo tema fondamentale - la dignità dell'uomo e il suo destino di gloria come figlio di Dio - è strettamente legato un motivo teologico al quale Dante ha già dedicato uno dei canti più belli del *Paradiso*, il XIV: il motivo della risurrezione dei corpi, la quale perfezionerà il destino di gloria e di beatitudine delle creature. Proprio la risurrezione dei corpi è posta, nel canto XXV, come oggetto della speranza. Non solo per questo il canto che stiamo esaminando è fondamentale al fine di capire la personale accentuazione che Dante conferisce alla teologia del suo *Paradiso*. Se l'esposizione intorno alla fede impegna a fondo le capacità intellettuali e il sapere teologico di Dante (che paragona se stesso al *baccellier* in attesa dell'esame), quella intorno alla speranza trova il Poeta pronto ad una partecipazione affettiva più profonda. « La speranza è in verità la sua stessa vita. Tutta la sua opera, la sua attività politica, la sua poesia sono nate dalla aspettazione, dall'anelito più ardente verso la pace, la restaurazione. Il poema è la voce della speranza: per una doppia via: perché con esso Dante spera di vincere la crudeltà dei propri concittadini e di essere chiamato, coronato in patria, e perché con esso egli pensa di avviare il processo di riscatto della umanità traviata. In effetti all'inizio del canto - la cui prima parola o, diremmo, la cui chiave, è *se* - egli dice questa speranza

del ritorno in parole commosse, piene di alta fede. Le due speranze sono in qualche modo connesse nel suo animo. » (Montano)

Così la definizione teologica della speranza (*uno attendere certo della gloria futura...*) si colora delle personali aspirazioni di Dante uomo e poeta, è possentemente nutrita dalla sua coscienza di uomo di giustizia, di interprete del vero, di maestro di spiritualità, mentre il canto acquista la scioltezza e la varietà di una libera conversazione, laddove l'esame della fede si è svolto attraverso una rigida e rigorosa concatenazione di domande e risposte. Scompare anche l'intonazione drammatica che ha contraddistinto il dialogo con San Pietro (la conquista della verità è apparsa, ancora una volta, come una dura lotta dell'intelletto contro difficoltà, obiezioni e contraddizioni di ogni genere): ormai certo che la fede è *sustanza di cose sperate*, l'animo gioisce nell'*attendere certo della gloria futura* e della *dolce vita* del paradiso.

La lettura del canto XXV può, perciò, fare cadere facilmente l'accusa di astrattezza che la critica romantica ha addensato sul *Paradiso* o quella di assurdità poetica perché esso vorrebbe essere una rappresentazione del trascendente di cui l'uomo, finché resta sulla terra, non può avere esperienza. Lo stesso De Sanctis, che per primo aveva avanzato quelle accuse, tentava, in un secondo momento, di salvare la poesia della terza cantica cercandola nelle immagini e nei sentimenti terreni che la pervadono (con questa posizione concordava sostanzialmente anche il Croce), per cui la monotonia del *Paradiso* si disperderebbe solo quando lo sguardo del Poeta si volge verso la terra (allora « il *Paradiso* si trasforma in una tribuna dalla quale si ammaestra e si riprende; l'ordine divino diviene come tipo e modello delle cose umane ») e la teologia assumerebbe valore poetico solo quando viene « rappresentata » e « calata in un contenuto perfettamente determinato » con immagini. Tuttavia anche questo contenuto poetico resta, per il De Sanctis, « troppo vuoto di umanità. Dio, gli angeli, i santi, le intelligenze rimangono in un oscuro indeterminato », perché l'« amore entusiastico della pura scienza » troppo spesso prevale e portando il Poeta « negli aridi campi della mistica gli fa dimenticare la terra ».

Ma il canto XXV dimostra che da ben altra fonte nasce la poesia del *Paradiso*: da una personale, umanissima meditazione teologica, che, prendendo l'avvio da una sofferta esperienza personale, sale ad illustrare quei momenti « in cui l'anima trema ed esulta nella parentela nuova che con Dio istituisce » (Getto). Perché la speranza terrena - alla quale il Poeta ha affidato le sue più eroiche aspirazioni, il suo bisogno, che è quello di tutte le creature, di dilatarsi nel tempo e nello spazio - diviene generatrice di sterili illusioni, immette l'uomo nel cerchio chiuso di un immanentismo destinato a tradirlo e a beffarlo continuamente, se non viene collegata alla speranza sovranaturale, a quella speranza, cioè, che ha come suo fine e come suo appagamento Dio.



Paradiso XXV, 10
Da "Poemata" di Convegno da Prato: l'allégorie della fede. Min. toscana - a. 1335-1340. (Londra, British Museum - Ms. Royal 6.E.IX - f. 19 v)

1. Se mai avvenga (continga) che questo sacro poema alla cui composizione hanno concorso la scienza divina (cielo) e l'umana esperienza (terra), così che la fatica durata lunghi anni mi ha fisicamente logorato (fatto... macro),
4. riesca a piegare (vinca) la crudele volontà (dei miei concittadini) che mi costringe a stare lontano (fuor mi serra) da Firenze, la mia dolce patria (bello ovile) dove io (un tempo) vissi come cittadino pacifico (agnello), ma avverso (nimico) ai faziosi (ai lupi) che portano discordia nella città.
7. ritornerò poeta con voce diversa ormai e con diverso aspetto (altro vello), e nel battistero di San Giovanni, dove fui battezzato, cingerò la corona poetica (il cappello).

Molti commentatori attribuiscono al

Canto XXV

- 1 Se mai continga che 'l poema sacro al quale ha posto mano e cielo e terra, sì che m' ha fatto per più anni macro,
- 4 vinca la crudeltà che fuor mi serra del bello ovile ov' io dormi' agnello, nimico ai lupi ch'è li danno guerra;
- 7 con altra voce omai, con altro vello ritornerò poeta, ed in sul fonte del mio battesimo prenderò 'l cappello;



Paradiso XXV, 31
Da "Poemata" di Convegno da Prato: l'allégorie della speranza. Min. toscana - a. 1335-1340. (Londra, British Museum - Ms. Royal 6.E.IX - f. 20 r)

verso 7 un significato solo allegorico: con una poesia (voce) ben più grande di quella giovanile e con ben diversa altezza d'arte e d'ispirazione (vello). Tuttavia le due tesi proposte, del senso proprio e di quello figurato, possono, come frequentemente avviene nella *Commedia*, coesistere: il trascorrere degli anni ha apportato al Poeta una ricchezza di esperienze e una profondità di visione non reperibili nelle opere giovanili.

10. poiché (però che) li feci il mio ingresso nella fede che rende le anime familiari (confe) a Dio, e poi per questa fede (per lei) San Pietro mi cinse la fronte (con la sua luce) in modo così mirabile (si).

Il canto dedicato all'esame teologico della speranza si apre con un moto di speranza tutta terrena, accentrata intorno ai due motivi costantemente presenti nell'animo di Dante: la sua poesia e la sua città. Dalla sua poesia, dove umano e divino sono fusi in una eroica esperienza personale, il Poeta attende la gloria e l'immortalità; dalla sua città, dove ha iniziato la sua vicenda di uomo e di poeta, attende il ritorno, non per vendicarsi dei lupi che tormentano il bello ovile, ma per poter essere consacrato poeta nello stesso luogo in cui fu consacrato cristiano. Perché l'ideale religioso e l'ideale poetico sono una realtà unica per l'Alighieri, che ha affidato alla *Commedia* il compito di proporre agli uomini una necessaria, indilazionabile riforma morale.

"Ideali, lotte, tormenti, si raccolgono e si assommano in queste ferme parole, dove, tra tanta malinconia di ricordi, è la certezza di un'intima conquista e dove, sia pure come semplice proiezione di un sogno, balena un raggio di speranza: che ben si conviene al canto della speranza.

Se mai... e l'espressione dubitativa si colora di segreta fede in una rivendicazione che dovrà esser frutto dell'opera immortale; e il valore del poema è sigillato nella più alta parola: sacro; e l'eterna materia che ne forma la sostanza è fissata in una drammatica e grandiosa immagine: al quale ha posto mano e cielo e terra; e l'eroico, silenzioso travaglio di più anni è tutto in una sola parola - macro - dove, con incisiva forza e con virile pudore, hai il macerarsi della carne e dello spirito e dove s'addensano fumi, freddi e vigilie (*Purgatorio* XXIX, 37 sgg.). Ora che l'Alighieri, come poeta guidato dal cielo... sta per concludere la sua opera di poesia e di fede, ne sente ancor maggiore il pregio e la possa; anzi proprio lui, che in uno scatto di amaro disdegno avrebbe voluto uscire dalla vita, perché sempre più chiusa a ogni cosa buona (*Purgatorio* XXIV, 76-81), osa ora sperare che la forza ideale della

10 però che nella fede, che fa conte
l'anime a Dio, quivi intra' io, e poi
Pietro per lei sì mi girò la fronte.

13 Indi si mosse un lume verso noi
di quella spera ond'uscì la primizia
che lasciò Cristo de' vicari suoi;

16 e la mia donna, piena di letizia,
mi disse: «Mira, mira: ecco il barone
per cui là giù si visita Galizia».

19 Sì come quando il colombo si pone
presso al compagno, l'uno all'altro pande,
girando e mormorando, l'affezione;

22 così vid' io l'uno dall'altro grande
principe glorioso essere accolto,
laudando il cibo che là su li prande.

25 Ma poi che 'l gratular si fu assolto,
tacito coram me ciascun s'affisse,
ignito sì che vincea il mio volto.

28 Ridendo allora Beatrice disse:
«Inclita vita per cui la larghezza
della nostra basilica si scrisse,

31 fa risonar la spene in questa altezza:
tu sai, che tante fiate la figuri,
quante Iesù ai tre fe' più carezza».

34 «Leva la testa e fa che t'assicuri;
che ciò che vien qua su dal mortal mondo,
convien ch' ai nostri raggi si maturi».

37 Questo conforto del foco secondo
mi venne; ond' io levai li occhi a' monti
che li 'ncurvaron pria col troppo pondo.



Paradiso XXV, 43-47

"Allegoria della speranza" di Giotto (c. 1266-1337). (Padova, Cappella degli Scrovegni)

sua opera possa vincere perfino la crudeltà di chi lo serra fuor della patria, rievocata con tanta nostalgia nella dolce immagine del bello ovile ov'io dormì agnello. E se ancora s'affaccia la figura di quei lupi, essa è soverchiata da cose che ben la trascendono: il poema sacro, l'altra voce e l'altro velo con cui egli ritornerà poeta nel bello ovile, e quella corona che ben sente di poter cingere in sul fonte del suo battesimo, proprio là dove un giorno entrò ne la fede" (Grabher). Così si stabilisce un ideale collegamento fra la parte finale del canto precedente e l'esordio del canto XXV: la professione di fede di Dante e la sua incoronazione da parte di San Pietro si concludono liricamente in questi nove versi, che l'Apollonio definisce, con felici espressioni, un "autoritratto", un "testamento spirituale". In essi la "gloria della perfezione interiore attinta e consegnata al poema", la "speranza del ritorno alla patria", e la "carità del natio loco", abbandonati i modi solenni e celebrativi dell'esame della fede, si traducono in forme "schiette", "miti", "nitide", nelle quali l'animo, dopo il soccorso della fede, trepida nello schiudersi della speranza.

13. Quindi da quella stessa corona (spera) di beati da cui era uscito San Pietro, il primo (la primizia) dei vicari che Cristo lasciò in terra, venne verso di noi un altro spirito luminoso;
16. e Beatrice, piena di letizia, mi disse: «Guarda, guarda: ecco uno dei baroni della corte celeste, l'apostolo San Giacomo, per venerare il quale sulla terra si va in pellegrinaggio (si visita) a Compostella in Galizia».

L'apostolo davanti al quale Dante sosterrà l'esame della speranza è San Giacomo il Maggiore (fratello di San Giovanni Evangelista) decapitato sotto Erode Agrippa I. Il suo sepolcro a Santiago di Compostella, in Galizia (Spagna), era meta di numerosi pellegrinaggi nel Medioevo (cfr. *Vita Nova* XL, 7). Nel presentare la figura di San Giacomo, Dante segue la biografia tracciata da Isidoro di Siviglia nella sua opera *De vita et obitu sanctorum*, dove viene attribuita all'apostolo l'evangelizzazione, leggendaria, della Spagna e, secondo la tradizione, la prima delle sette *Epistole Cattoliche*, che invece fu scritta da San Giacomo il Minore.

19. Come quando il colombo si avvicina al compagno, e l'uno manifesta (panze) all'altro l'amore, girandogli attorno e tubando (mormorando),
22. così vidi San Giacomo (l'uno) accolto dall'altro grande e glorioso principe, San Pietro, mentre entrambi lodavano Dio, il cibo che lassù li nutre.

25. Ma dopo che fu terminato (*assolto*) il vicendevole rallegrarsi (*l'gratular*), ciascuno si fermò dinanzi a me (*coram me*) in silenzio, e così fiammeggiante (*ignito*) che abbagliava la mia vista.

28. Allora Beatrice disse sorridendo: «O gloriosa anima (*inclita vita*) che esaltasti nei tuoi scritti (*per cui... si scrisse*) la liberalità della nostra reggia celeste (*basilica*).

Ancuni versetti dell'*Epistola* di San Giacomo (I, 5-17) celebrano la bontà e la misericordia divina: "Se qualcuno di voi manca di sapienza, la chieda a Dio, che a tutti dona generosamente e senza rimprovero, e gli sarà concessa... ogni grazia eccellente, ogni dono perfetto, discendono dall'alto".

31. fa che risuoni in questo cielo (*in questa altezza*) il nome della speranza: tu puoi farlo, perché sei colui che la simboleggi (*figuri*) tutte le volte che (*tante fiate... quante*) Gesù dimostrò maggiore predilezione (*fe' più carezza*) ai tre apostoli ».

Cristo, nell'episodio della risurrezione della figlia di Gairo (Luca VIII, 40-56), in quello della trasfigurazione sul monte Tabor (Matteo XVII, 1-9; Marco IX, 2-9; Luca IX, 28-36) e durante la preghiera nell'orto degli ulivi (Matteo XIV, 32-42), ebbe accanto a sé gli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni. Secondo una tradizione esegetica molto diffusa nel Medioevo, ma respinta da San Tommaso (*Summa Theologica* III, 45, 3), i tre apostoli rappresenterebbero rispettivamente la fede, la speranza, la carità.

Si ripropone la situazione d'esame già apparsa nel canto precedente, ma sapientemente variata nei toni, nei passaggi narrativi, nei moduli scolastici, nelle similitudini introduttive. Se spesso nella *Commedia* e, in particolare, nella terza cantica, il Poeta ritorna su situazioni e problemi già presentati e sviluppati, è fuori di dubbio che ogni volta egli impegna - sia pure con risultati più o meno felici - ogni risorsa spirituale, inventiva e tecnica per eliminare il pericolo, sempre latente, di ripetizioni e di monotone digressioni. È sufficiente una rapida analisi: l'esame sulla fede, la quale impegna direttamente il credente con le verità sovranaturali, era preceduto da una solenne allocuzione agli spiriti beati, mentre quello sulla speranza, il sentimento più umano, più trepido, e nello stesso tempo più virile, è aperto da nostalgie terrene, congiunte a una salda coscienza del proprio valore: lì la descrizione dei beati era affidata a una similitudine attenta e concreta, ma troppo rigidamente chiusa nei suoi termini scientifici



40 «Poi che per grazia vuol che tu t'affronti
lo nostro imperadore, anzi la morte,
nell'aula più secreta co' suoi conti,

43 sì che, veduto il ver di questa corte,
la spene, che là giù bene innamora,
in te ed in altrui di ciò conforte,

46 di quel ch'ell'è, e come se ne 'nfiora
la mente tua, e di' onde a te venne».
Così seguì 'l secondo lume ancora.

49 E quella pia che guidò le penne
delle mie ali a così alto volo,
alla risposta così mi prevenne:

52 «La Chiesa militante alcun figliuolo
non ha con più speranza, com'è scritto
nel sol che raggia tutto nostro stuolo:



55 però li è conceduto che d'Egitto
vegna in Ierusalemme, per vedere,
anzi che 'l militar li sia prescritto.



Da: "Allegoria del Buon Governo"
di Ambrogio Lorenzetti (? - c. 1348):
l'allegoria della fede, carità, speranza
(Siena, Palazzo Pubblico)

e volta a rilevare un atteggiamento esteriore, non una misura interiore; ora, invece, la lenta, incantata immagine dei colombi immette in un'atmosfera traboccante di amore; alla ieraticità dei gesti di San Pietro che, cantando, si volge per tre volte intorno a Beatrice, si contrappone ora il folgorare più intenso delle luci dei due apostoli, immobili e silenziosi di fronte a Dante immobile e silenzioso ("in questa pausa luminosa - scrive il Momigliano - le anime dei due santi e del pellegrino comunicano inesprimibilmente"). Nel canto XXIV l'atteggiamento di Beatrice, che aveva ricevuto l'omaggio di San Pietro, aveva qualcosa di sacerdotale, o, per meglio dire, Beatrice in quel momento agiva solo come simbolo della teologia e con un rigido linguaggio esplicativo invitava il principe degli apostoli ad interrogare il proprio discepolo sulla fede; ora, dopo che Dante ha confessato la sua speranza, rivedendo per un attimo, dall'alto dei cieli, il bello ovile di Firenze, la figura di Beatrice si piega ad una dolcezza piena di letizia (verso 16) e di "sorriso" (verso 28), mentre le sue parole presentano la trepida immagine di Gesù che accarezza i suoi discepoli più cari (verso 33). Dante di fronte a San Giacomo non è più nella condizione del



bacellier che aspetta, con giustificata apprensione, l'inizio dell'esame (canto XXIV, versi 46-48), perché è Beatrice che, con affettuosa sollecitudine, risponde per lui alla prima domanda. La presenza di un tono più disteso e meno drammatico rispetto a quello che caratterizzava il canto della fede (si vedano soprattutto le continue, pressanti obiezioni di San Pietro che minacciavano di chiudere Dante in categoriche affermazioni senza vie d'uscita) non deve, tuttavia, far pensare ad un attenuarsi dell'interesse per la ve-

rità che viene enunciata, o ad un venir meno dell'anelito verso l'alto. Nei canti dedicati alle tre virtù teologali il Poeta sottopone all'indagine critica della ragione i principi basilari del Cristianesimo: sa che da questo centro teologico dipende la validità del suo poema, che vuole essere - ed è - un'apologia della dottrina cattolica. Ma Dante si è sentito duramente impegnato con tutte le risorse della sua intelligenza e del suo sapere e tutto teso nell'ansia di certezza e di conquista della verità soprattutto nella trattazione dei problemi relativi

alla prima delle virtù teologali, perché è dalla fede che discendono, logicamente, la speranza e la carità (cfr. canto XXIV, versi 88-90). Superata la difficoltà più grave, chiariti a se stesso i motivi della propria fede, testimoniata la sua certezza con la solenne professione del Credo, il Poeta respira più liberamente, procede più rinfrancato, e "il rito corre più familiarmente sciolto: la professione di fede, una volta per tutte, ha vinto la prova" (Apollonio): risponde *pronto e libente...* perché la sua bontà si disasconda (versi



Paradiso
XXV, 22-24
"Cristo
benedicente
fra San
Pietro e San
Giacomo il
Maggiore" di
Cimabue
(c. 1240-1302).
(Washington,
National
Gallery)

65-66). Ma non è certo un canto elegiaco della speranza quello che Dante si appresta ad innalzare: per lui la speranza non significa un passivo abbandono alle illusioni e alle attese di un futuro lontano, bensì una dura lotta per realizzare le aspirazioni di tale speranza: la vita è un *militar* (verso 57) e la morte è un uscire dal campo dove si è duramente combattuto (verso 84).

34. «Alza il capo e riprendi coraggio (fa che t'assicuri), perché chi (ciò che) sale quassù dalla terra (dal mortal

mondo), deve (convien) diventare capace di sostenere la vista del nostro splendore (ch' ai nostri raggi si maturi).»

37. Questo incoraggiamento (*conforto*) mi venne dal secondo spirito, San Giacomo; e perciò io volsi lo sguardo verso le due somme luci (a' monti) che prima avevano fatto abbassare (*'ncurvaron*) i miei occhi per il loro eccessivo splendore (col troppo pondo).
40. «Poiché Dio, nostro imperatore, per sua

grazia vuole che tu, prima di morire, ti trovi al cospetto (*t'affroniti*) dei suoi ministri (co' suoi conti) nella sala (*aurla*) più interna (*secreta*) della sua reggia,

43. cosicché, dopo aver contemplato il paradiso quale esso è (*il ver di questa corte*), tu possa con ciò che hai visto (di ciò) ravvivare (*conforte*) in te e negli altri la speranza, che in terra accende gli animi all'amore del bene.
46. dimmi cos'è la speranza e in che mi-

sura (come) se ne abbellisce (se ne infora) la tua mente, e donde essa ebbe principio in te.» Così continuò ancora a dire San Giacomo (*il secondo lume*).

49. E Beatrice che aveva guidato a così alto volo le penne delle mie ali, prevenne la mia risposta con queste parole:

Le domande rivolte da San Giacomo a Dante intorno alla speranza sono uguali a quelle proposte da San Pietro intorno alla fede. Tuttavia Beatrice previene Dante rispondendo al secondo quesito (in che misura egli possiede la seconda virtù teologale), che avrebbe potuto causare nel suo discepolo un moto d'orgoglio, perché *la Chiesa militante alcun figliuolo non ha con più speranza*.

52. «La Chiesa militante non ha alcun figlio che possieda più di lui la speranza, com'è scritto nella mente di Dio, il sole che illumina tutte le nostre schiere (*nostro stuolo*);
55. per questo (*però*) gli è concesso di venire dall'esilio terreno (*d'Egitto*) nella Gerusalemme celeste, per vedere (*il paradiso*), prima che sia terminato (*prescritto*) per lui il tempo della milizia terrena (*il militar*).

L'Egitto, dove il popolo ebraico visse a lungo in schiavitù prima di ritornare nella Terra Promessa, rappresenta metaforicamente la terra, che è il luogo d'esilio per gli uomini, la cui vera patria è il cielo, la Gerusalemme celeste (*Epistola ai Galati IV, 26; Epistola agli Ebrei XII, 22; Apocalisse III, 12; cfr. anche Purgatorio II, 46*).

58. Intorno agli altri due punti, che gli sono richiesti, non perché tu voglia sapere (quello che già sai), ma perché egli riferisca agli uomini quanto ti è gradita questa virtù,
61. lascio a lui la risposta, perché non gli riusciranno difficili (*forti*) né gli daranno motivo di vantarsi (*di iattanzia*); ed egli stesso risponda alle tue domande (a ciò) e la grazia di Dio gli consenta (*li comporti*) di farlo.
64. Come scolaro (*discente*) che parla dopo (*seconda*) il maestro (*dottor*) rispondendogli pronto e volenteroso (*libente*) intorno a quello che egli ben sa, perché si conosca (*si disasconda*) il suo valore (*la sua bontà*),
67. dissi: «La speranza è un'attesa sicura della gloria celeste, la quale è prodotta dalla grazia divina e dai meriti precedentemente acquistati (*precedente merto*).

Dante traduce alla lettera la definizione

58. Li altri due punti, che non per sapere son dimandati, ma per ch'ei rapporti quanto questa virtù t'è in piacere,

61. a lui lasc' io, ch'è non li saran forti né di iattanzia; ed essi a ciò risponda, e la grazia di Dio ciò li comporti.

64. Come discente ch'a dottor seconda pronto e libente in quel ch'elli è esperto, perché la sua bontà si disasconda,

67. «Spene» diss' io «è uno attender certo della gloria futura, il qual produce grazia divina e precedente merto.

70. Da molte stesse mi vien questa luce; ma quei la distillò nel mio cor pria che fu sommo canlor del sommo duce.



73 "Sperino in te" nella sua teodia
dice "color che sanno il nome tuo":
e chi nol sa, s'elli ha la fede mia?

76 Tu mi stillasti, con lo stillar suo,
nella pistola poi; sì ch'io son pieno,
ed in altrui vostra pioggia repluo.

79 Mentr'io diceva, dentro al vivo seno
di quello incendio tremolava un lampo
subito e spesso a guisa di baleno.

82 Indi spirò: «L'amore ond'io avvampo
ancor ver la virtù che mi seguette
infin la palma ed all'uscir del campo.

85 vuol ch'io rispiro a te che ti disette
di lei; ed èmmi a grato che tu diche
quello che la speranza ti promette».

di Pietro Lombardo (*Liber Sententiarum* III, 26): "*Spes est certa expectatio futurae beatitudinis, veniens ex Dei gratia et ex meritis praecedentibus*".

70. Questa nozione della speranza (*luce*) mi viene da molte fonti (*molte stelle*); ma per primo (*pria*) la istillò nel mio cuore David, colui che fu il più alto cantore di Dio (*del sommo duce*).

73. Nei suoi salmi in onore di Dio (*nella sua teodia*) egli dice: "Sperino in te quelli che conoscono il tuo nome"; e chi non sa questo, se ha la fede che ho io?

76. Anche tu poi, con la luce comunicatami da David (*con lo stillar suo*), mi istillasti la stessa dottrina nella tua epistola (*nella pistola*), in modo che io trabocco (*son pieno*) di questo dono, e riverso (*repluo*) sugli altri quello che voi fate piovere su di me ».

Nell'*Epistola* di San Giacomo non c'è un riferimento diretto alla virtù della speranza, ma un'allusione frequente all'aiuto divino per chi soffre e al premio celeste per chi sopporterà in serenità di spirito dolori e umiliazioni (I, 2; II, 5; VI, 7-10; V, 8; V, 13-15).

79. Mentre parlavo, dentro alla luce fiammeggiante (*dentro al vivo seno di quello incendio*) di San Giacomo guizzava un lampo improvviso (*subito*) e frequente (*spesso*) come un baleno.

82. Quindi parlò (*spirò*): «L'amore di cui ardo tuttora per (*ver: verso*) la virtù (della speranza), la quale mi accompagnò fino al martirio (*infin la palma*) e al termine della mia battaglia terrena (*all'uscir del campo*).

85. vuole che io riparli (*rispiro*) della speranza a te che dimostri d'amarla (*ti disette*); e mi è gradito che tu mi dica (*di che*) che cosa essa ti promette ».

88. E io risposi: «Il Nuovo e il Vecchio Testamento (*le nove e le scitture antiche*) assegnano la meta alle anime che vivono in grazia di Dio (*che Dio s'ha fatte amiche*), e questa meta mi indica ciò che la speranza promette.

91. Isaia (infatti) dice che ciascuna delle anime elette (*ritornata*) nella sua terra



Paradiso XXV, 67-69; 106-108

La Commedia, Paradiso. Min. di Giovanni di Paolo - sec. XV - (Londra, British Museum - Ms. Yates Thompson 36 - f. 174 r)

sarà rivestita di una duplice veste; e la sua terra è questa vita beata (dolce).

Dante interpreta allegoricamente un passo di *Isaia* (LXI, 7), dove, a proposito del periodo che gli Ebrei trascorsero in schiavitù in Egitto, si parla della duplice sofferenza che colpì il popolo d'Israele, l'esilio e la lunga durata di esso; in compenso esso riceverà un territorio di doppia estensione. Dante traduce l'espressione biblica "*in terra sua duplicia possidebunt*" con *vestita... di doppia vesta*, alludendo alla luce che fascierà il corpo e l'anima dei beati.

94. E tuo fratello Giovanni Evangelista ci manifesta questa stessa rivelazione in modo assai più chiaro (*assai vie più digesta*), là dove parla delle bianche vesti (*stole*) dei beati ».

San Giovanni, descrivendo nell'*Apocalisse* (VII, 9) la moltitudine dei beati davanti al trono dell'Agnello divino, narra che essi indossavano bianche stole, simbolo della purezza della loro anima. Dante, invece, con l'espressione *bianche stole* intende alludere al corpo luminoso di cui le anime saranno rivestite dopo il Giudizio Universale.

97. E dopo la fine di queste parole, si udi dapprima cantare sopra di noi: "Sperino in te"; e a questo canto (a che) risposero tutte le corone danzanti (*le carole*) dei beati.

100. Poi in mezzo ad esse uno spirito divenne così fulgido (*si schiarì*) che se la costellazione del Cancro avesse una stella tanto luminosa (*un tal cristallo*) l'inverno avrebbe un mese fatto di un giorno solo.

Nello Zodiaco la costellazione del Cancro si trova in una zona diametralmente opposta a quella occupata dalla costellazione del Capricorno, per cui quando l'una sorge, l'altra tramonta e viceversa. Poiché dal 21 dicembre al 21 gennaio il sole è in congiunzione con il Capricorno se "in questo tempo... nel Cancro ci fosse un astro luminoso come quello che Dante ora vede, al calar del sole esso sorgerebbe, e tramonterebbe quando il sole sorge di nuovo. Il che durerebbe un mese (e quindi per un mese si avrebbe luce continua: *un sol di*)" (Porena).

103. E come una sorridente fanciulla si alza (*surge*) e s'avvia ed entra nel cerchio della danza, non per vanità (*per alcun fallo*), ma solo per far onore alla novella sposa (*alla novizia*).

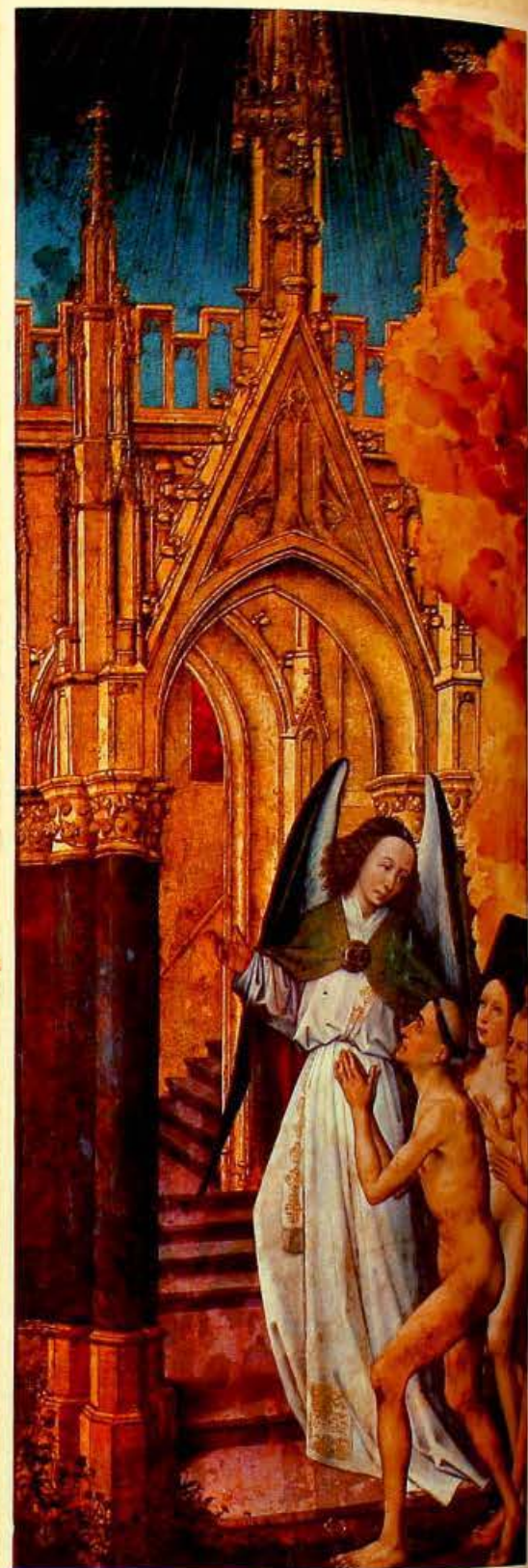
106. così vidi lo spirito che aveva accresciuto il suo splendore (*lo schiarato splendore*) venire verso i due (San Pietro e San Giacomo) che danzavano

in circolo al ritmo del canto (a noia) che era quale si conveniva alla loro ardente carità.

109. Li si unì a loro accordandosi al canto e alla danza; e la mia donna teneva lo sguardo fisso in loro, simile (*pur come*) a sposa assorta e silenziosa (*facita e immota*).

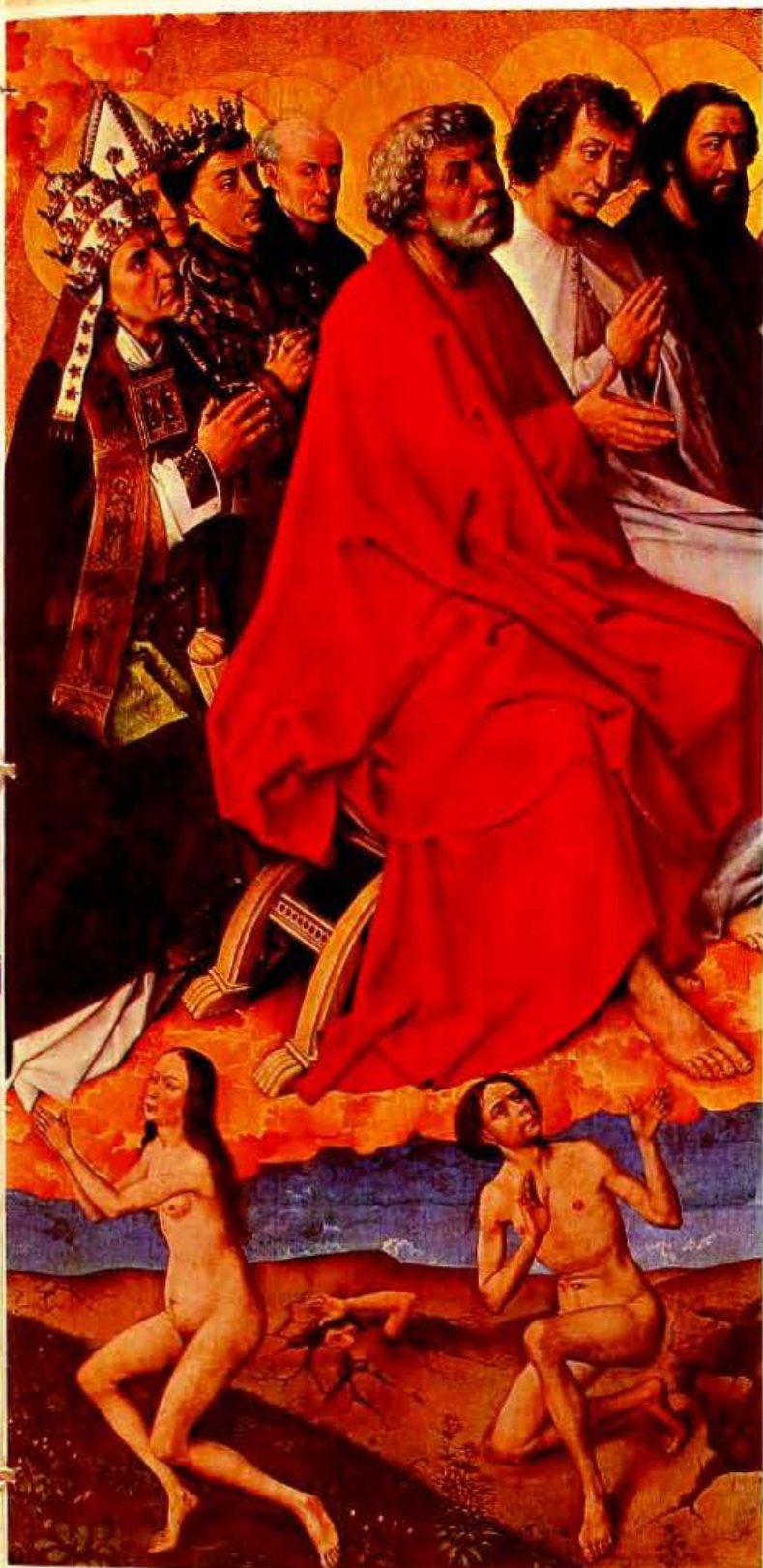
L'ultima parte del canto appare complessa e difficile da determinare nei suoi motivi conduttori. Essa, anzi, sembrerebbe staccarsi dall'atmosfera tonale dei versi precedenti se il Poeta, accostando la leggenda relativa alla sorte del corpo di San Giovanni, non portasse il discorso, ancora una volta, sul tema della risurrezione della carne (versi 124-126), creando un ideale raccordo fra l'episodio della speranza e quello della carità che si apre con l'apparizione di San Giovanni. Per il Momigliano il tema centrale di questa

Paradiso XXV, 91-93
"Giudizio Universale"
attribuito a Roger
Van der Weyden
(c. 1400-1464) -
(particolare).
(Beaune, Hôtel-Dieu)



- 88 E io: «Le nove e le scritture antiche
pongono il segno, ed esso lo mi addita,
dell'anime che Dio s' ha fatte amiche.

- 91 Dice Isaia che ciascuna vestita
nella sua terra fia di doppia vesta;
e la sua terra è questa dolce vita.



94 E 'l tuo fratello assai vie più digesta,
là dove tratta delle bianche stole,
questa revelazion ci manifesta».

100

Poscia tra esse nn lume si schiari
sì che se 'l Cancro avesse un tal cristallo,
l'inverno avrebbe un mese d'un sol dì.

97 E prima, appressò al fin d'este parole,
"Sperent in te" di sopr'a noi s'udì;
a che rispuoser tutte le carole.

103

E come surge e va ed entra in basso
vergine lieta, sol per fare onore
alla novizia, non per alcun fallo,

ultima parte del canto XXV è "la luce di San Giovanni", perché "verso di essa convergono gli sguardi di Beatrice immobile, le sue parole a Dante, il fissarsi di Dante su quella luce, e le parole di San Giovanni. Tutto mira a dare un sacro rilievo allo splendore di questo apostolo, di colui che nell'ultima cena erat recumbens in sinu Jesus (Vangelo di San Giovanni XIII, 23) e che Gesù morente additò alla madre perché lo tenesse come figlio in vece sua". Tuttavia prima che la figura dell'apostolo prediletto accenti ogni attenzione, è su Beatrice che convergono tutte le linee prospettiche del canto, come già all'inizio: si celebrano i mistici sponsali della Verità con le virtù teologiche (di cui i tre apostoli sono i simboli viventi) che, sole, ad essa conducono, e in Beatrice che non distoglie lo sguardo dal gruppo dei tre discepoli è la fissità assorta della Verità che contempla le tre strade che portano alla conoscenza di Dio. Si ripete, in questo momento, la scena del paradiso terrestre, allorché le tre donne che simboleggiavano le tre virtù teologiche resero omaggio, danzando, a Beatrice (cfr. *Purgatorio* XXXI, 130-132). Ma ora l'intenzione allegorica, che nel passo sopra ricordato del *Purgatorio* si traduceva in un breve movimento rappresentativo (*l'altre tre si fero avanti, danzando al loro angelico caribo*), fa lievitare la fantasia di Dante in un ampio giro di nove versi, dopo il falso lucore della iperbole astronomica (versi 101-102). Resta nel lettore un'immagine soavissima di donna, che sembra ritagliata dal mondo giovanile e stilnovistico di Dante. Per l'Apollonio essa è "uno dei documenti più precisi sulla coreografia della canzone a ballo... la sposa al centro della ruota; e ad uno ad uno si staccano dalla ruota i ballerini; a tempo le fanno cerchio; e il coro ripete parole e gesto «volgendosi a nota»" ed è espressione del prolungarsi, nella terza cantica, della poetica dello stilnovismo. Ma questa poetica ha ormai superato il feroce dualismo di sacro e profano, spirito e materia, che l'angustia, per cui la vita si configurava come dura lotta per superare gli ostacoli della carne e la donna-angelo si presentava come mezzo per operare la purificazione. Giunto alla soglia dell'Empireo, Dante sa che il cielo e la terra sono riconciliati, che quel dualismo è stato risolto, che, anzi, si vive nella speranza - che è certezza - di una eternità nella quale il corpo e l'anima saranno fasciati della stessa luce (versi 88-96). Per questo l'amorosa Beatrice può apparire nella figura di una sposa tacita ed immota, assorta nella sua visione di amore e allorché il Poeta, abbagliato dalla luce di San Giovanni, non potrà vedere la donna amata, la sua esclamazione di dolore (versi 136-



- 106 così vid' io lo schiarato splendore
venire a' due che si volgieno a nota
qual conveniesi al loro ardente amore.
- 109 Misesi lì nel canto e nella rota;
e la mia donna in lor tenea l'aspetto,
pur come sposa tacita ed immota.
- 112 «Questi è colui che giacque sopra 'l petto
del nostro pellicano, e questi fue
di su la croce al grande officio eletto».
- 115 La donna mia così; nè però più
mosser la vista sua di stare attenta
poscia che prima le parole sue.
- 118 Qual è colui ch'adocchia e s'argomenta
di vedere eclissar lo sole un poco,
che, per veder, non vedente diventa;

Dante sostiene l' "esame" della fede (a sinistra) e della speranza (a destra).
La Commedia, Paradiso. Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà del
sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 170 r; f. 170 v; f. 171 v)

121 tal mi fec' io a quell'ultimo foco
mentre che detto fu: «Perchè t'abbagli
per veder cosa che qui non ha loco?

124 In terra terra è 'l mio corpo, e saràgli
tanto con li altri, che 'l numero nostro
con l'eterno proposito s'agguagli.

127 Con le due stole nel beato chiostro
son le due luci sole che saliro;
e questo apporterai nel mondo vostro».



139) sarà una dichiarazione di amore.

112. «Questi è l'apostolo Giovanni, colui che nell'ultima cena riposò (*giacque*) sul petto di Cristo (*del nostro pellicano*), e che fu scelto da Cristo in croce al grande compito (*officio*) di sostituirlo come figlio presso Maria.»

San Giovanni Evangelista, l'apostolo prediletto di Gesù, posò il capo sul petto del Salvatore (*Giovanni* XIII, 23; XXI, 20), il quale, prima di morire, lo affidò come figlio a Maria (*Giovanni* XIX, 26-27).

Nostro pellicano: secondo una leggenda molto nota nel Medioevo, il pellicano, squarciandosi il petto, risuscita i propri figli con il sangue che sgorga dalla sua ferita.

Poiché Gesù nel *Salmo* CII, 7 è rappresentato come un pellicano, la letteratura medievale attribui a quella leggenda un significato simbolico per indicare Cristo, che con il suo sangue redense l'umanità.

115. Così disse Beatrice; né per questo (*però*) le sue parole distolsero il suo sguardo (*mosser la vista sua*) dal restare fisso (*di stare attenta*) sugli apostoli più di quanto lo avesse distolto prima (*più... poscia che prima*) di parlare.

118. Come colui che aguzza lo sguardo (*adocchia*) e si sforza (*s'argomenta*) di vedere l'eclissi parziale di sole (*un poco*), e, per voler vedere troppo, restando abbagliato non vede più nulla (*non vedente diventa*).

121. così divenni io dinanzi a quell'ultimo splendore finché (*mentre che*) mi fu detto (*dal Santo*): «Perché ti abbagli cercando di vedere una cosa che qui non può essere (*non ha loco*)?»

Molti scrittori patristici e medievali affermano che San Giovanni fu assunto in cielo anche con il corpo, derivando questa loro credenza dall'interpretazione di un passo evangelico (*Giovanni* XXI, 21-23). Gesù, durante la terza apparizione dopo la morte, pronunciò queste parole riferendosi a Giovanni: "Se voglio che egli resti, finché io ritorni, che te ne importa?". Dante smentisce questa credenza popolare, mentre San Tommaso sembra accoglierla (*Summa Theologica* XIII, LXXVII, 1).

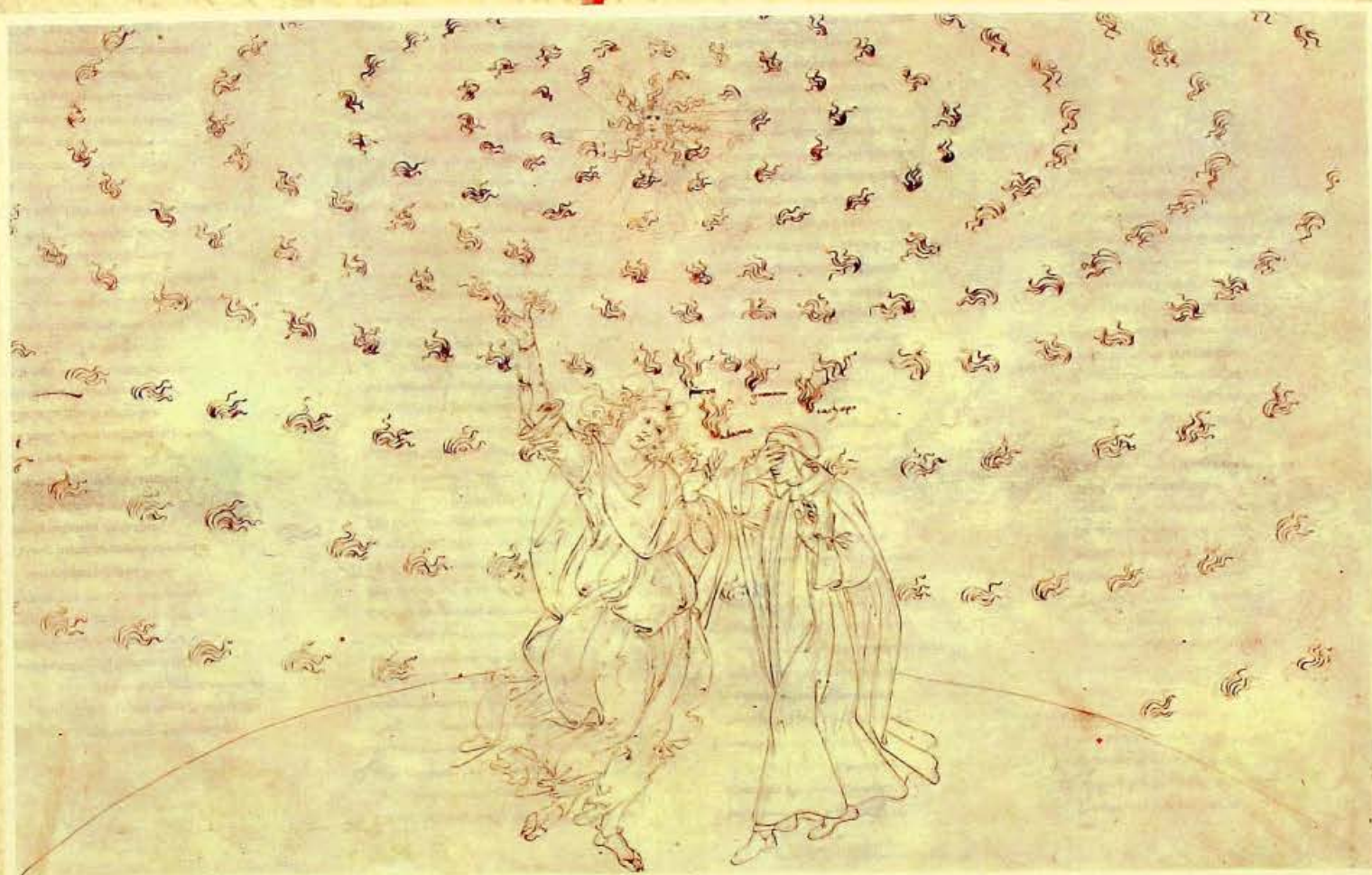
124. Il mio corpo in terra è diventato polvere (*terra è*), e vi starà (*saràgli*) con gli altri corpi finché (*tanto... che*) il numero di noi beati sarà pari (*s'agguagli*) a quello stabilito dall'eternità nella mente divina.

Basandosi probabilmente su un passo dell'*Apocalisse* (VI, 11), Dante afferma

che Dio ha stabilito fin dall'eternità il numero dei beati. In un passo del *Convivio* (II, V, 12) il suo pensiero appare più specificato: il numero dei beati sarà pari a quello degli angeli ribelli, dei quali occuperanno il posto - il de-

Paradiso XXV, 121-123

Disegno di Sandro Botticelli - a. 1480 circa - 1490.
(Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato)



cimo - nella gerarchia angelica.

127. Con l'anima e con il corpo (*con le due stole*) in paradiso (*beato chiostro*) si trovano solo Cristo e la Vergine, le due luci che poco fa sono salite all'Empireo; e questo tu riferirai (*apporterai*) giù nel vostro mondo ».
130. A queste parole la splendente danza dei beati cessò insieme alla soave mescolanza dei suoni (*con esso il dolce mischio*) che nasceva dal canto (*nel suon*) dei tre apostoli (*del trino spiro*).
133. così come, al suono del fischio del capovoga, per riposarsi o evitare un pericolo (*rischio*), si fermano tutti i remi, con i quali prima i rematori percuotevano regolarmente l'acqua.
136. Ah quanto mi turbai nell'animo (*nella mente*), quando mi volsi per guardare Beatrice, perché non potei vederla, sebbene fossi
139. vicino a lei, e nel felice mondo dei beati!

- 130 A questa voce l'inflammato giro
si quietò con esso il dolce mischio
che si facea nel suon del trino spiro,
- 133 sì come, per cessar fatica o rischio,
li remi, pria nell'acqua ripercossi,
tutti si posano al sonar d'un fischio.
- 136 Abi quanto nella mente mi commossi,
quando mi volsi per veder Beatrice,
per non poter veder, ben che io fossi
- 139 presso di lei, e nel mondo felice!



Paradiso, Canto XXVI

Dante, in uno stato di momentanea cecità perché la sua vista è rimasta abbagliata dalla luce di San Giovanni, viene interrogato dall'Apostolo intorno alla carità. Principio e fine del suo amore - risponde il Poeta - è Dio. Infatti l'uomo è portato, naturalmente, ad amare ciò che è buono e il suo amore è tanto più grande quanto più è perfetto il bene verso il quale è diretto. Dio è il bene supremo: dunque a Lui è dovuto ogni amore. Queste - continua Dante - sono le conclusioni alle quali è arrivata la filosofia di Aristotile e questo è il comandamento impartito dalla Bibbia. Rispondendo ad un'altra domanda dell'Apostolo, il Poeta dichiara che la sua carità trova alimento anche da altre fonti: dall'esistenza del mondo e delle creature, dal sacrificio di Cristo per riscattare gli uomini dal peccato, dalla speranza della beatitudine eterna. Legato all'amore verso Dio - conclude il pellegrino - è l'amore verso le creature.

Mentre tutti i beati intonano un inno di lode a Dio, Dante riacquista la vista e si accorge che accanto a San Pietro, San Giacomo e San Giovanni è comparso un quarto personaggio. Beatrice rivela al suo discepolo che questo beato è Adamo. Il padre antico, per soddisfare una preghiera di Dante, risponde a questi quattro quesiti; quanto tempo è trascorso dalla creazione dell'uomo, per quanto tempo egli è rimasto nel paradiso terrestre, quale è stata la natura del peccato d'origine, quale la lingua creata e usata dal primo uomo.

INTRODUZIONE CRITICA

Il XXVI non è uno di quei canti che si impongono immediatamente all'attenzione del lettore per unità di motivi ispiratori, per simmetrica vicenda d'immagini, per taglio sapiente di proporzioni. È il canto della carità o quello di Adamo? È l'epica celebrazione dell'ordine dell'universo che, derivato da Dio, a Dio ritorna, oppure il canto nel quale il Poeta si limita a sfoggiare, nelle risposte di Adamo, la sua erudizione, preoccupato di correggere alcune affermazioni del *Convivio* (a proposito del problema delle lingue)? È il canto caratterizzato dalla corpulenza di immagini come quella delle *fronde onde s'infronda tutto l'orto dell'ortolano eterno* o quella dell'*animal che coverta broglia* o è il canto caratterizzato dalle suggestive figurazioni psicologiche dei versi 14-15, 70-78, 82-84, 85-90? Tuttavia anche se in esso non si determina una compiuta unità lirica, si realizza una fondamentale sintesi contenutistica, grazie alla quale appare pienamente giustificata, di contro alla perplessità di alcuni critici, l'apparizione di Adamo e il ruolo assegnato al progenitore nel cielo delle stelle fisse.

Salendo attraverso le sfere sottostanti, Dante ha analizzato e classificato, secondo un criterio etico, l'umanità, così che il Parodi può giustamente definire il paradiso delle sfere "una gerarchia e una didattica delle virtù"; ma in paradiso non si può pensare nessuna umana virtù se non già trasformata in virtù cristiana (volta, cioè, al raggiungimento di un fine sovranaturale) e consacrata dall'apporto delle tre virtù teologali, le quali, infatti, dominano, dall'alto dell'ottavo cielo, tutte le altre. Giunto in questa sfera, Dante ha ormai ricostruito la natura umana nella sua perfezione originaria, quale era uscita dalle mani di Dio. Questa reintegrazione nell'«innocenza» primitiva è resa possibile solo mediante l'intervento delle tre virtù teologali, (simboleggiato dal triplice esame sostenuto e superato da Dante, dal quale, non si dimentichi, sono rivissuti tutti i singoli momenti del ritorno dell'anima a Dio), che innalzano di nuovo l'uomo alla dignità di figlio di Dio dopo lo smarrimento nella *selva oscura*. Si impone, a questo punto, un rilievo necessario. Dopo la rivoluzione scientifica del XVII secolo, la natura umana viene comunemente considerata una materia sulla quale si esercita assiduamente lo studio e il progresso della scienza e dell'industria, e anche per i credenti la umanità è impegnata ad attuare uno sviluppo, a realizzare un complesso di possibilità prima solo implicite. Invece "lo schema culturale soggiacente all'operare della fantasia di Dante è... ancora quello della cultura antica, pre-cristiana: c'è una natura originale perfetta (l'età dell'oro, interpretata nel senso del paradiso terrestre), e tutta l'impresa umana consiste nel recuperare tale originaria perfezione" (Montanari). In Dante e in molti pensatori a lui contemporanei il fulcro della meditazione filosofico-teologica è la visione della natura umana del para-

diso terrestre, splendida e perfetta in ogni sua azione, ornata dai doni preternaturali di integrità, immortalità, inerranza. In questa prospettiva non può più essere giudicato strano l'eccezionale rilievo conferito da Dante ad Adamo in questo canto, perché "alla nostra mentalità quantitativa - secondo l'affermazione del Montanari - Adamo appare un primo prevalentemente numerico: alla mente di Dante Adamo appare come un archetipo che contiene in sé tutta l'umanità come natura. E perciò la liturgia di venerazione con cui Dante saluta, stupendo, Adamo è così solenne (*come la fronda che flette la cima...*)". In Adamo Dante onora la natura umana perfetta, contempla la sua insuperabile magnificenza, gode del suo destino di gloria. Il sentimento del peccato originale, vivissimo in tutto il Medioevo, che guardava alla colpa di Adamo come ad un doloroso fardello che gravava sull'umanità soffocandola, non lascia tracce profonde nella poesia di Dante, il quale, invece, preferisce insistere sulla grandezza e sulla dignità della natura umana destinata ad essere divinizzata: questo è il significato dell'apoteosi di luce con la quale viene celebrato Adamo e della glorificazione di Eva, *quella ch'è tanto bella*, ai piedi della Vergine (*Paradiso* XXXII, 5). Così, al termine della sua ascesa, prima della visione dell'Empireo, il Poeta vagheggia la creatura perfetta, quello che l'uomo fu, nel paradiso terrestre, per poco più di sei ore (versi 139-142) e quello che può ridiventare dopo la sofferita, combattuta esperienza religiosa, alla quale Dante ha dato un volto e una voce nella sua *Commedia*.

L'apparizione di Adamo, dunque, non è che la logica conseguenza del triplice esame di Dante e, in modo particolare, di quello dedicato alla carità (si opera, in tal modo, una fusione fra la prima e la seconda parte del canto XXVI). Infatti l'amore del quale parla Dante, in risposta alle domande di San Giovanni, è l'ordine-forma dell'universo, il quale è stato creato da Dio per un atto di amore e verso Dio converge con tutte le sue creature. Questo mondo creato dall'Essere infinito, lungi dall'impaludarsi nel basso, si agita, si sforza di risalire e giunge di nuovo là da dove era venuto; ogni creatura arriva al posto assegnatole in virtù del proprio istinto, ma questo nell'uomo non si manifesta come aspirazione sorda o desiderio cieco, bensì come volontà chiara del proprio fine, che è quello di realizzare in sé la somiglianza con Dio: il modello di questa restaurazione è, appunto, Adamo. Dante, dopo aver assistito al trionfo di Cristo, ha superato l'esame sul valore dottrinale e vitale delle tre virtù sante, e, vivendo ormai tutto di esse e con esse, incorporato in Cristo, finalmente e naturalmente incontra il primo parente, redento: è un trionfo che congiunge la creazione con la redenzione, il passato con il presente, l'uomo antico col nuovo, che è Dante, cui è affidata dalla Provvidenza un'alta missione per la salvezza del mondo; questo trionfo avrà la sua consacrazione nell'inno di ineffabile allegrezza e di solenne lode con il quale si apre il canto seguente.

Paradiso XXVI, 1-3

La Commedia, Paradiso. Min. di scuola probabilmente fiorentina -
metà del sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 172 r)



Canto XXVI

- 1 Mentr' io dubbiava per lo viso spento,
della fulgida fiamma che lo spense
uscì un spiro che mi fece attento.
- 4 dicendo: «Intanto che tu ti risense
della vista che hai in mè consunta,
ben è che ragionando la compense.
- 7 Comincia dunque; e di' ove s'appunta
l'anima tua, e fa' ragion che sia
la vista in te smarrita e non defunta;
- 10 perché la donna che per questa dia
region ti conduce, ha nello sguardo
la virtù ch'ebbe la man d'Anania».

1. Mentre io dubitavo e temevo per la mia vista che era venuta meno (*per lo viso spento*), dalla fiamma luminosa (l'anima di San Giovanni) che l'aveva abbagliata nscì una voce (*spiro*) che attrasse la mia attenzione.
4. dicendo: «In attesa che tu riacquisti il senso della vista che hai perduto (*consunta*) tentando di scrutare la mia luce (*in me*), è opportuno che compensi la mancanza della vista fisica (con l'esercizio di quella spirituale) parlando con me (*ragionando*).
7. Incomincia dunque; e dimmi qual è il fine ultimo a cui tende (*ove s'appunta*) la tua anima, e pensa che la tua vista è (solo) momentaneamente smarrita e non perduta per sempre.
10. perché Beatrice, colei che ti conduce attraverso questo mondo divino (*dia*), ha nel suo sguardo la virtù risanatrice che ebbe la mano di Anania ».

Anania, uno dei discepoli di Gesù, con l'imposizione delle mani ridiede la vista a San Paolo, abbagliato, sulla strada di Damasco, dall'apparizione di Cristo (*Atti degli Apostoli IX, 10-22*). Prima di iniziare l'esame della speranza Dante era stato invitato da Beatrice ad attingere conforto dalla luce di San Giacomo (canto XXV, versi 34-36) che precedentemente l'aveva abbagliato, mentre ora sarà dallo sguardo di Beatrice che riceverà ogni forza e aiuto per trattare la terza virtù teologale, la carità. Rileviamo, d'accordo con il Torraca, il valore allegorico di questo episodio (Beatrice, che simboleggia le verità della fede, Illuminerà ancora una volta il suo discepolo) e la non casuale corrispondenza fra la vicenda di Paolo, accecato da Cristo, e di Dante, accecato dal discepolo prediletto di Cristo (il Poeta - nota il Sorrento - vuole "farci pensare che la stessa missione che a Paolo è stata riconosciuta ora a lui, in paradiso"), ma non dimentichiamo l'umanissimo moto di conforto dell'apostolo (versi 8-9) e il suo delicato accenno allo sguardo amoroso di Beatrice, che riporta la nostra attenzione sull'esclamazione dolorosa del Poeta alla fine del canto precedente (*ah! quanto nella mente mi commossi...*). Su questa nota di commozione e di smarrimento si era poeticamente chiuso il canto XXV e su questo stato d'animo si apre il XXVI (si noti, ad esempio, l'espressivo atto del "dubbiare" che è proprio di chi ha gli occhi spenti). Tutto l'esame della carità è chiuso fra la commozione della perduta vista e il lieto riacquisto di essa e si svolge in una situazione del tutto eccezionale: il Poeta, impossibilitato a vedere ciò che lo circonda e immerso nella concentrazione del buio, "si viene a trovare piegato e assorto in sé e nelle

cose alte e misteriose da cui si sente tutto avvolto e investito. E se ne avvantaggia la poesia... Il Poeta non può, non deve veder più, non vede. San Giovanni, senza porre tempo in mezzo, senza dar respiro, nella stessa terzina affronta l'accecato poeta... E fa squillare la domanda perentoria, rapida, spezzata" (Sorrento), espressivamente tradotta nell'enjambement del verso 7.

13. Io dissi: « Presto o tardi, quando Beatrice vorrà, venga il risanamento ai miei occhi che furono come le porte attraverso le quali ella penetrò (nel mio animo) col fuoco di quell'amore di cui io sempre ardo.

Riprendendo la terminologia dell' "amor cortese" con un'immagine frequente nella lirica dolcestilnovistica, il Poeta professa la sua "gioiosa dedizione alla volontà della donna, con una frase d'amore della sua lontana primavera trovadorica" (Donadoni). La tenebra che avvolge il Poeta - commenta acutamente il Montanari - diventa così "occasione di una delle più impetuose proteste d'amore sottomesso e totale che mai Dante abbia fatto per Beatrice"; tuttavia l'amore giovanile "è stato completamente trasvalutato in carità: così che Dante non trova nessun inconveniente a far seguire immediatamente la sua professione di amore supremo a Dio [versi 16-18]: l'amore per Beatrice più che mezzo o scala a Dio è senz'altro una forma di amore per Dio: è la carità incarnata in una viva figura uma-

na che non è costretta in un univoco e rigido significato allegorico ma è l'equivalente figurativo dei più caldi e intimi sentimenti di contemplazione e di unione con Dio".

16. Dio, il Bene che appaga di sé tutto il paradiso, è principio (*Alfa*) e fine (*O*) di tutto ciò (*di quanta scrittura*) che la carità mi insegna (*legge*) ad amare più o meno intensamente ».

Alfa e omega (sembra, però, che al

tempo di Dante questo segno si leggesse -o-) sono la prima e l'ultima lettera dell'alfabeto greco e in un passo dell'*Apocalisse* (XXII, 13) sono usate per indicare Cristo, il principio e il termine di tutte le cose (cfr. anche I, 8; XXI, 6; Dante cita quest'ultimo passo nell'*Epistola* XIII, 90).

Dante, rispondendo alla prima domanda di San Giovanni (versi 7-8), afferma che principio e termine del suo amore è Dio, dal quale derivano tutti i suoi affetti più o meno profondi a



- 13 Io dissi: «Al suo piacere e tosto e tardo
vegna rimedio alli occhi che fuor porte
quand'ella entrò col foco ond'io sempr'ardo.

- 19 Quella medesima voce che paura
tolta m'avea del subito abbarbaglio,
di ragionare ancor mi mise in cura;

- 16 Lo ben che fa contenta questa corte,
Alfa ed O è di quanta scrittura
mi legge Amore o lievemente o forte».

- 22 e disse: «Certo a più angusto vaglio
ti conviene schiarar: dicer conveni
chi drizzò l'arco tuo a tal berzaglio».

seconda della maggiore o minore presenza dell'impronta divina nel loro oggetto (cfr. San Tommaso - *Summa Theologica* II, I, LXV, 5).

19. Quella medesima voce che mi aveva liberato dalla paura per l'improvviso (subito) abbagliamento (della mia vista), mi sollecitò (mi mise in cura) a parlare ancora;

22. e disse: «Di certo devi chiarire (il tuo pensiero) passandolo (come avviene

per il grano) attraverso un vaglio sempre più sottile (angusto): è necessario che tu dichiari chi ha rivolto l'arco del tuo amore verso un tale bersaglio (Dio)».

25. Ed io: «Questo amore si imprime necessariamente nel mio animo attraverso l'opera della ragione (per filosofici argomenti) e attraverso la Rivelazione che scende da Dio (quinci).

28. Perché il bene, non appena viene rico-

nosciuto come tale, accende amore di sé, e un amore tanto più grande (maggiore) quanto più questo bene è perfetto (di bontate in sé comprende).

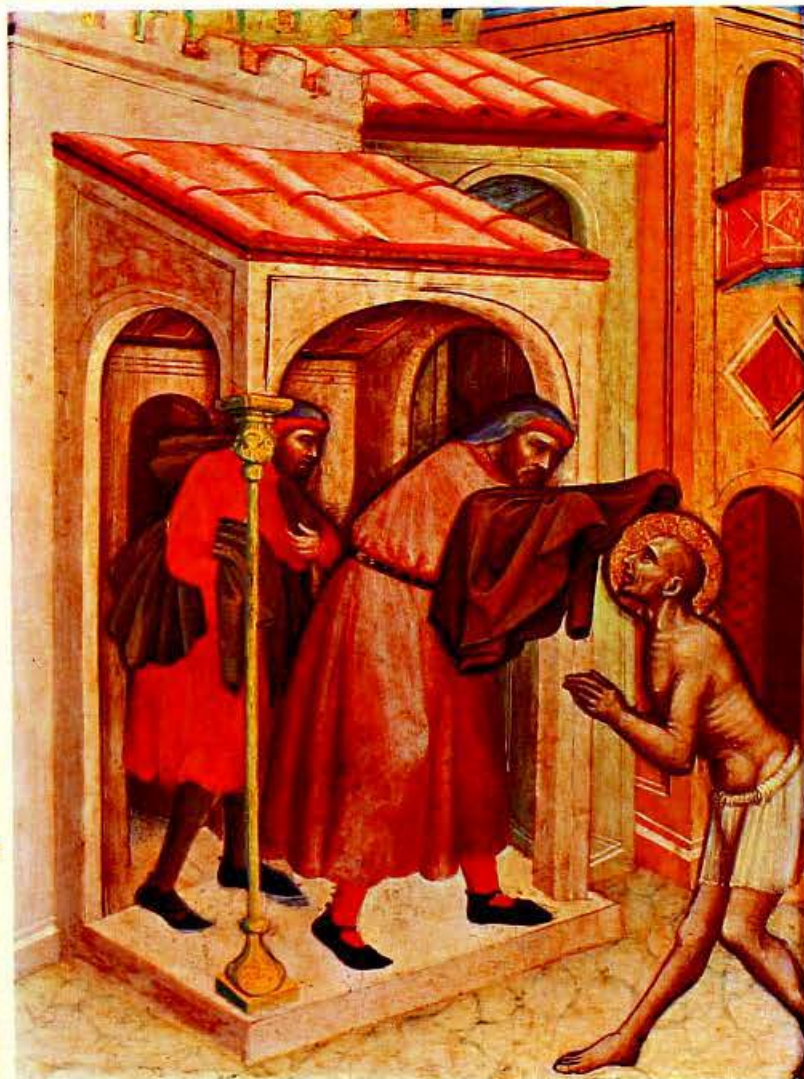
31. Dunque verso quell'essenza (cioè Dio) in cui c'è una tale superiorità su ogni essere (ov'è tanto vantaggio), che ogni altro bene, il quale si trovi fuori di essa, non è che un riflesso della sua luce infinita,

34. più che verso qualsiasi altra essenza deve rivolgersi, con il suo amore, la mente di ogni uomo capace di discernere la verità su cui si fonda questa argomentazione (cioè la dimostrazione di Dio come sommo Bene).

Dante svolge i filosofici argomenti relativi alla carità secondo la forma scolastica del sillogismo, che il Vandellosi così riassume: "1) il bene, come tale riconosciuto ed appreso, accende amore di sé, ed amore tanto più grande, quanto più perfetto esso è; 2) ma Dio è il sommo Bene, e tutti gli altri beni non sono che lumi di suoi raggi; 3) dunque Dio dev'essere massimamente amato".

37. Rende manifesta (sterne) al mio intelletto questa verità colui che mi dimostra che Dio è l'amore supremo (primo amore) al quale tendono tutte le anime (sustanze semperiterne).

Per tutti i commentatori antichi e per la maggior parte dei moderni, il filosofo a cui allude Dante nel verso 38 è Ari-



Paradiso XXVI, 64-66
"Opere di misericordia" di
Lorenzo Monaco (c. 1370-c. 1425).
(Roma, Pinacoteca Vaticana)

25 E io: «Per filosofici argomenti
e per autorità che quinci scende
cotale amor convien che in me s'imprenti.

28 Ché 'l bene, in quanto ben come s'intende,
così accende amore, e tanto maggio
quanto più di bontate in sé comprende.

31 Dunque all'essenza ov'è tanto vantaggio,
che ciascun ben che fuor di lei si trova
altro non è ch'un lume di suo raggio,

34 più che in altra convien che si mova
la mente, amando, di ciascun che cerne
il vero in che si fonda questa prova.



stotile. Il grande pensatore greco dichiara che Dio non solo è l'origine prima di tutte le cose, ma è anche il fine verso il quale il mondo tende. Questa dottrina è trattata a fondo nel *Liber de causis*, che il Medioevo attribuì erroneamente ad Aristotile, mentre in realtà esso è uno scritto influenzato dalla filosofia platonica, nella quale è basilare il concetto di Dio come *primo amore*. Queste affermazioni sono lungamente svolte anche da San Tommaso (*Summa Theologica* I, VI, 1-3; *Contra Gentiles* I, 37-38). Dante le ha enunciate anche nel *Convivio* (III, II, 4-7; III, VII, 2-5).

40. Me la rende manifesta (*sternel*) la voce di Dio stesso (*verace autore*) che a Mosè dice, parlando di se stesso: "Io ti mostrerò tutto ciò che è buono (*ogni valore*)".

Dopo i filosofici argomenti Dante propone le affermazioni dei testi sacri. Nell'*Esodo* (XXXIII, 19) si narra che quando Mosè, dopo aver ricevuto sul Sinai le Tavole della Legge, chiese a Dio di poterlo vedere, Dio gli rispose: "Ego ostendam omne bonum tibi".

43. Me la rendi manifesta (*sternilmi*) anche tu, all'inizio del tuo grande annuncio (*preconio*) nel quale proclami sulla terra (*là giù*) i misteri divini (*l'arcano di qui*) con voce più alta di qualsiasi altra (*sovra ogni altro bando*)».

L'alto preconio di San Giovanni potrebbe essere il suo vangelo oppure l'*Apocalisse*. Nel primo caso (secondo l'opinione dell'Ottimo, di Benvenuto da Imola, del Buti) Dante si riferirebbe alla parte iniziale (I, 1-18), nella quale l'evangelista espone i principali misteri del Cristianesimo. Se invece si accetta l'interpretazione di Pietro di Dante e del Lana (seguiti da molti commentatori moderni) l'alto preconio che grida l'arcano di qui sarebbe il versetto sopra ricordato dell'*Apocalisse* (XXII, 13; cfr. anche I, 8): "Io sono l'Alfa e l'Omega... il principio e la fine". Il Sapegno ritiene che i latinismi *preconio* e *bando* si adattino "meglio ai vangeli, che non a scritti sacri in genere; e anche il paragone accennato ai versi 44-45 assume un significato più determinato, se si pensa che con esso Dante abbia voluto esprimere il preminente valore teologico del testo di Giovanni rispetto agli altri vangeli, che hanno un carattere soprattutto narrativo".

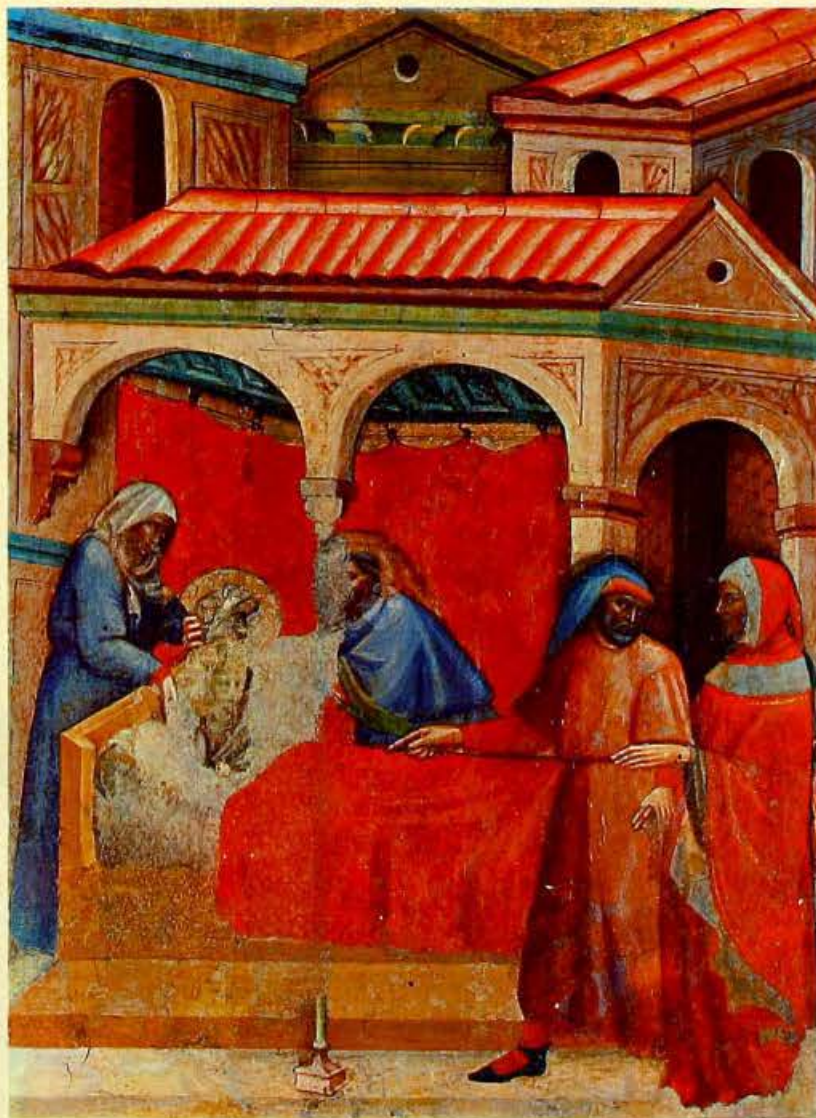
46. Ed io uddi: «In virtù dei ragionamenti umani e della rivelazione divina che con essi concorda, il supremo (*sovrano*) dei tuoi amori è rivolto a Dio.
49. Ma dimmi ancora se tu avverti altri impulsi (*corde*) che ti muovono ad amare Dio, così che tu possa rivelare

37 Tal vero all'intelletto mio sterne
colui che mi dimostra il primo amore
di tutte le sustanze sempiterne.

40 Sternal la voce del verace autore,
che dice a Moisè, di sè parlando:
"Io ti farò vedere ogni valore".

43 Sternilmi tu ancora, incominciando
l'alto preconio che grida l'arcano
di qui là giù sovra ogni altro bando».

46 E io udi': «Per intelletto umano
e per autoritadi a lui concorde
de' tuoi amori a Dio guarda il sovrano.



49 Ma di' ancor se tu senti altre corde
tirarti verso lui, sì che tu suone
con quanti denti questo amor ti morde».

52 Non fu latente la santa intenzione
dell'aguglia di Cristo, anzi m'accorsi
dove volea menar mia professione.

55 Però ricominciai: «Tutti quei morsi
che posson far lo cor volgere a Dio,
alla mia caritate son concorsi;

58 ch'è l'essere del mondo e l'esser mio,
la morte ch'el sostenne perch'io viva,
e quel che spera ogni fedel com'io,

in quanti modi questo amore ti assale».

Con il suo terzo quesito - imperniato su accese immagini che appaiono in visibile contrasto con il calmo distendersi della seconda domanda (versi 22-24) e dei riepilogo della risposta di Dante (versi 46-48) - l'apostolo chiede di conoscere quali altri stimoli spingano l'uomo all'amore di Dio: perché accanto a quelli provenienti dall'intelletto agiscono anche quelli provenienti dal cuore e manifestati dal "morsi" del sentimento. Dante finora "ha espresso il suo pensiero: non il suo cuore; e l'apostolo vuole conoscere quel suo cuore. Vuol sapere quali impeti di gratitudine muovano quel cristiano verso Dio: e continua con le sue vigorose metafore" (Donadoni).

52. Non mi rimase nascosta la santa intenzione di San Giovanni (*aguglia di Cristo*), anzi mi accorsi in quale direzione desiderava che io precisassi la mia dichiarazione.

San Giovanni è definito "aquila di Cristo" perché in tutta la letteratura patristica egli viene identificato con l'aquila dell'Apocalisse (IV, 6-8) e perché, a partire da Sant'Ireneo (*Adversus Haereses* III, XI, 8), il Santo e il suo vangelo sono simboleggiati dalla figura dell'aquila.

55. Perciò (però) ripresi a parlare: «Tutti quei motivi che possono far volgere il cuore a Dio, hanno concorso ad alimentare in me la carità.

58. perché l'esistenza (l'essere) del mondo e l'esistenza dell'uomo (l'esser mio), il sacrificio di Cristo (la morte ch'el sostenne) per salvare l'umanità, e la beatitudine eterna sperata da ogni credente (quel che spera ogni fedel com'io),

61. con la viva conoscenza sopra affermata (predetta) (di Dio come sommo Bene), mi hanno sottratto al mare delle passioni terrene (dell'amor torto), e mi hanno fatto approdare alla riva del vero amore (del diritto).

64. Amo le creature (fronde) di cui è popolato (s'infronda) tutto il mondo (orto) creato da Dio (ortolano eterno) in proporzione al bene (cotanto quanto... di bene) che Dio concede a ciascuna di esse».

Enumerati i motivi «sentimentali» del

Paradiso XXVI, 64-66

"Opere di misericordia" di Lorenzo Monaco (c. 1370-c. 1425). (Roma, Pinacoteca Vaticana)

suo amore verso Dio (versi 55-63), Dante completa la sua esposizione ricordando - brevemente - l'amore dovuto alle creature, le quali non sono amate in sé, come Dio, ma solo in quanto splende in esse la perfezione divina (San Tommaso - *Summa Theologica* I, VI, 4; II, II, XXVI, 6).

Il Montanari giudica i versi 64-66, densi di richiami evangelici (*Giovanni* XV, 1; cfr. anche *Paradiso* XII, 72 e 104), una "ridente immagine di un mondo originale, quale esce dalla mente divina, prima del peccato della creatura: immagine che brilla di sole spirituale nella cecità sensibile che ancora avvolge Dante". Il rilievo è esatto, ma non completo, perché si ha l'impressione che a questa ricchezza metaforica non corrisponda una uguale accensione dello spirito. Troppo rapido, quasi nascosto sotto la preziosità verbale di questi versi, è l'accento alle creature per poter affermare - come vorrebbe il Montanari - che Dante "ha assimilato perfettamente lo spirito francescano" nell'amore verso le creature. L'oggetto del suo amore è sempre e solo Dio. Lo entusiasmo la contemplazione dell'universo che si muove ordinatamente verso Dio, la certezza dell'esistenza in esso di un amore-forma che regola il ritmo del mondo della natura e della storia. In tale ordine è compreso anche l'amore verso il prossimo, perché il cristiano non può ignorare che la carità ha due termini: Dio e l'uomo, ma nella professione del poeta-teologo il secondo termine è appena distinto: tre soli versi dei settanta dedicati all'esame della carità. Il Donadoni trova che tutta la parte in cui è trattata la terza virtù teologale manca "di quell'*igneus vigor*, di quel palpito d'anima, che è la poesia" e che, rispetto ai canti precedenti, dove il Poeta ha espresso la sua fede ed esaltato la sua speranza, questo canto si rivela "di una temperatura troppo più bassa, di un andamento troppo più impacciato". Egli osserva che "tutto l'orientamento spirituale di Dante non è per la carità; ma per un'altra virtù, non teologica, ma umana e sociale che può essere tante volte in contrasto con la carità: la giu-

Paradiso XXVI, 82-84

Da: "Giudizio Universale" di scuola bizantino-veneziana del secolo XII-XIII: Adamo ed Eva adorano il trono della divinità. (Torcello, Cattedrale)





stizia" e che appare più vicino ai personaggi del Vecchio che del Nuovo Testamento, a chi reclama e predica la giustizia, piuttosto che a chi predica e raccomanda la carità: "pari ai profeti di Israele, che Dio ha toccato sulla bocca coi carboni roventi, perchè quella bocca dica e ruggisca i moniti di Lui ai potenti ed ai re ed ai sacerdoti". Da Dante, conclude il critico, non aspettiamoci gli accenti vivi della carità. Il giudizio del Donadoni puntualizza efficacemente questo aspetto del complesso spirito dantesco, ma, a proposito del tema della carità, non distingue chiaramente fra la parte dedicata all'amore verso Dio e quella dedicata all'amore verso il prossimo. Nella prima, infatti, dove il Poeta contempla l'ordine universale, ritorna lo stesso clima di solennità e di religiosa commozione che ha ispirato il canto XVIII del *Purgatorio* (dedicato alla dottrina dell'amore) e il I del *Paradiso*: la fantasia anima l'intelletto e in quella poetica teologia egli vede "dalla forma più eccelsa e più vicina a Dio, fino alla potenza più umile... un irradiarsi di tutto il creato dall'infinito verso il finito, per ritornare da questo all'infinito" (Cosmo). E in questa visione il Poeta porta con sé "una foga lirica inesausta".

67. Non appena io tacqui, risuonò nel cielo un inno dolcissimo, e Beatrice cantava con gli altri: «Santo, santo, santo!».

Un inno di lode e di ringraziamento a Dio - derivato dalla Scrittura (*Isaia* VI, 3; *Apocalisse* IV, 8) e dalla liturgia - conclude non solo la professione di carità, ma tutto il triplice esame di Dante.

70. E come all'apparire di una luce intensa (*acuto*) ci si risveglia (*si disonna*) perchè la facoltà (*spirto*) visiva corre incontro a questa luce che passa attraverso i successivi tessuti (*di gonna in gonna*) dell'occhio.

73. è colui che è stato (*così*) svegliato rifugge dal fissare lo sguardo su ciò che vede, tanto è inconsapevole (*nescia*) quell'improvviso risveglio (*subita vigilia*) finché non viene in suo aiuto la riflessione (*la stimativa*).

La descrizione del processo visivo è ripresa dal *Convivio* (II, IX, 4-5; III, IX, 7-9). La *stimativa* è la facoltà interna grazie alla quale l'uomo apprende ciò che gli può essere utile e ciò che gli può essere dannoso.

76. così Beatrice allontanò (*fugò*) ogni impurità (*quisquilia*) (che potesse offuscare i miei occhi) con la luce del suo sguardo, che risplendeva in modo da essere vista a più di mille miglia di distanza:

- 61 con la predetta conoscenza viva,
tratto m' hanno del mar dell'amor loro,
e del diritto m' han posto alla riva.

- 64 Le fronde onde s' infronda tutto l'orlo
dell'ortolano eterno, am' io cotanto
quanto da lui a lor di bene è porto».

- 67 Si com' io tacqui, un dolcissimo canto
risuonò per lo cielo, e la mia donna
dicea con gli altri: «Santo, santo, santo!»

- 70 E come a lume acuto si disonna
per lo spirto visivo che ricorre
allo splendor che va di gonna in gonna,

- 73 e lo svegliato ciò che vede aborre,
si nescia è la subita vigilia
fin che la stimativa non soccorre;

- 76 così delli occhi miei ogni quisquilia
fugò Beatrice col raggio de' suoi,
che risulgea da più di mille miglia:

- 79 onde mei che dinanzi vidi poi;
e quasi stupefatto domandai
d'un quarto lume ch' io vidi con noi.

- 82 E la mia donna: «Dentro da quei rai
vagheggia il suo fattor l'anima prima
che la prima virtù creasse mai».

79. per cui (grazie a questo suo intervento) potei poi vedere meglio (*mei*) di prima; e quasi stupefatto chiesi notizia di un quarto lume che vidi con noi.

82. E Beatrice: «Dentro quella luce con-

templa con amore (*vagheggia*) Dio, suo creatore, la prima anima che è stata creata dalla virtù divina (*prima virtù*)».

Adamo, protagonista della seconda par-



Paradiso
XXVI, 64-66
Da "Breviari
d'amor" di
Matfré
Ermengau: la
raffigurazione
delle opere di
misericordia.
Mⁱⁿ francese -
a. 1354 -
(Vienna,
Biblioteca
Nazionale
Austriaca -
Ms. 2563
[Eug. F. 115] -
f. 80 r)

te del canto, simboleggia il mondo del Vecchio Testamento di fronte a quello del Nuovo, rappresentato da Pietro, Giacomo, Giovanni, per "significare la unità cristiana dell'umana storia" (Del Lungo).

85. Come fa l'albero che piega la sua cima al passaggio del vento e poi torna a sollevarsi per la sua forza naturale che lo riporta in posizione verticale (la sublima).
88. così feci io mentre Beatrice parlava, (piegando il capo) pieno di stupore, ma poi mi rese ardito il grande desiderio di interrogare (Adamo).
91. E incominciai: «O frutto che, solo, nascesti già maturo, o antico padre per il quale ogni sposa è figlia e nuora (nuoro).

Adamo fu creato direttamente da Dio e già adulto (Paradiso VII, 26; De

97. Come talvolta un animale coperto da un panno si agita (broglia), così che il suo desiderio si vede palesemente perché l'involucro che lo copre (la nvoglia) segue i suoi movimenti.

100. allo stesso modo Adamo (anima prima: la prima anima creata) lasciava trasparire attraverso la luce che lo fasciava (per la coverta) la sua gioia di compiacere alle mie domande.
103. Poi parlò: «Senza che tu me lo abbia manifestato, conosco il tuo desiderio meglio di quanto tu non conosca le cose per te più certe,
106. perché io lo vedo nello specchio veritiero di Dio, che riflette in sé (la di sé pareggio) tutte le cose, ma non può essere riflesso da nessuna.
109. Tu vuoi sapere da me quando Dio mi pose nel giardino del paradiso terrestre dove Beatrice ti preparò a salire attra-

ciata dal paradiso terrestre (di tanto essilio), ma soltanto l'aver superato i limiti fissati da Dio per l'uomo (il passar del segno).

Adamo risponde ai quattro quesiti sopra formulati incominciando dal terzo, il più importante, perché riguarda la natura del peccato d'origine. Fondamento della posizione dantesca è un passo di San Tommaso (Summa Theologica II, II, CLXIII, I sgg.): quella dei progenitori non fu una colpa di gola, bensì di superbia e di diffidenza verso la divina bontà.

118. Dal limbo (quindi) da dove Beatrice fece muovere in tuo soccorso Virgilio



Vulgari Eloquentia I, VI, 1): inoltre, avendo dato inizio al genere umano, ogni donna è per lui figlia (in quanto sua discendente) e nuora (in quanto sposata ad un suo discendente).

94. ti supplico, con la maggiore devozione possibile, di parlarmi: tu conosci ciò che desidero sapere e, per poterti ascoltare subito, non perdo tempo ad esportelo.

verso i cieli (a così lunga scala).

112. e per quanto tempo i miei occhi godettero di esso, e la causa precisa dello sdegno divino contro di me, e la lingua che io creai (fei) e usai.
115. Ora, figlio mio, non il fatto di aver gustato il frutto proibito (il gustar del legno) fu di per sé la causa della cac-

Paradiso XXVI, 67-69
La Commedia, Paradiso. Mio. di
Giovanni di Paolo - sec. XV -
(Londra, British Museum -
Ms. Yates Thompson 36 - f. 175 r)



Paradiso XXVI, 91-96
Min. di Giovanni di Paolo - sec. XV - (Londra, British Museum - Ms. Yates Thompson 36 - f. 176 r)

85 Come la fronda che flette la cima
nel transitò del vento e poi si leva
per la propria virtù che la sublima,

88 fec' io in tanto in quant'ella diceva,
stupendo, e poi mi rifece sicuro
un disio di parlare ond' io ardeva.

91 E cominciai: «O pomo che maturo
solo prodotto fosti, o padre antico
a cui ciascuna sposa è figlia e nuro,

94 divoto quanto posso a te supplico
perchè mi parli: tu vedi mia voglia,
e per udirti tosto non la dico».

97 Tal volta un animal covertò broglia,
sì che l'affetto convien che si paia
per lo seguir che face a lui la 'nvoglia;

100 e similmente l'anima primaia
mi facea trasparer per la coverta
quant'ella a compiacermi venìa gaia.

103 Indi spirò: «Sanz'essermi proferta
da te, la voglia tua discerno meglio
che tu qualunque cosa t'è più certa;

106 perch' io la veggio nel verace specchio
che fa di sè pareggio all'altre cose,
e nulla face lui di sè pareggio.

109 Tu vuogli udir quant'è che Dio mi pose
nell'eccelso giardino ove costei
a così lunga scala ti dispose.

112 e quanto fu difetto alli occhi miei,
e la propria cagion del gran disdegno,
e l'idioma ch'usai e ch'io fei.

(cfr. *Inferno* II, 52 sgg.), per 4302 anni (volumi di sol: rivoluzioni solari) bramai il paradiso (questo concilio);

121. e durante la mia vita terrena vidi il sole ritornare 930 volte in tutti i segni (fumi) dello Zodiaco (della sua strada).

Dalla morte di Adamo alla discesa di Cristo al limbo trascorsero, secondo la cronologia di Eusebio, da Dante seguita anche nel *Purgatorio* (canto XXXIII, versi 61-63), 4302 anni. Adamo visse, come testimonia la *Genesi* (V, 5), per 930 anni. Se si tiene conto che dalla morte di Cristo al 1300, data dell'immaginario viaggio di Dante nell'oltretomba, sono trascorsi, secondo il computo tradizionale, 1266 anni, sommando le tre cifre, si ottiene il numero di 6498: tanti sono gli anni del mondo.

124. La lingua da me usata era già scomparsa prima che il popolo di Nembrot si accingesse (fosse... attenta) alla costruzione (della torre di Babele) che non poteva mai essere condotta a termine (inconsumabile).

Dante, a proposito dell'idioma di Adamo, aveva espresso nel *De Vulgari Elo-*

115 Or, figliuol mio, non il gustar del legno
fu per sé la cagion di tanto essilio,
ma solamente il trapassar del segno.

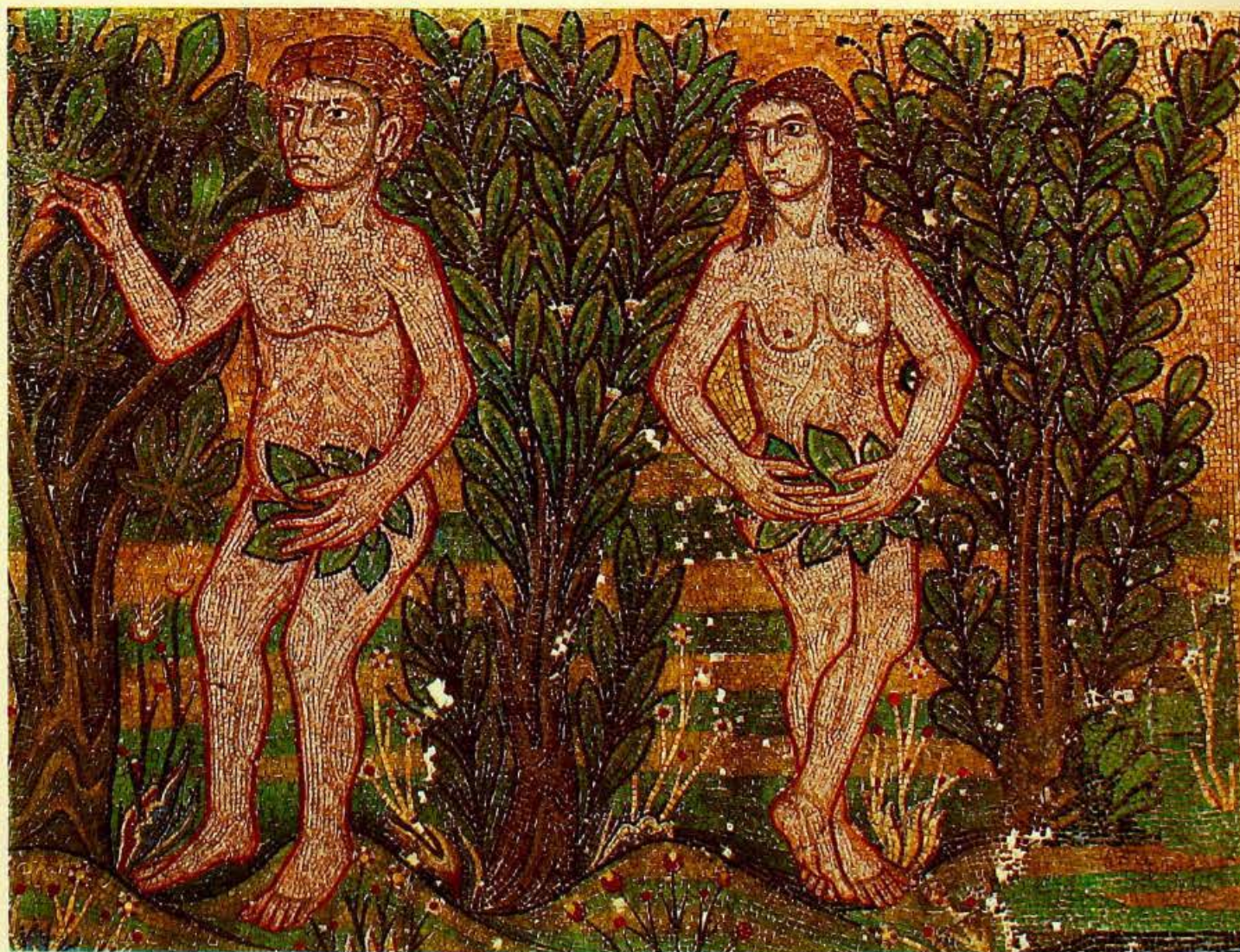
118 Quindi onde mosse tua donna Virgilio,
quattromilia trecento e due volumi
di sol desiderai questo concilio;

121 e vidi lui tornare a tutt' i fiumi
della sua strada novecento trenta
fiate, mentre ch' io in terra fu' mi.

124 La lingua ch' io parlai fu tutta spenta
innanzi che all'ovra incousummabile
fosse la gente di Nembròt attenta;

Paradiso
XXVI, 109-111

"Adamo ed Eva
nel paradiso
terrestre" di
scuola
bizantina del
secolo XIII.
(Venezia,
Basilica di
San Marco -
Atrio -
Cupola della
Creazione e
del Peccato
originale)



- 127 ch'è nullo effetto mai razionabile,
per lo piacere uman che rinovella
seguendo il cielo, sempre fu durabile.
- 130 Opera naturale è ch'uom favella;
ma così o così, natura lascia
poi fare a voi secondo che v'abbella.
- 133 Pria ch' i' scendessi all' infernale ambascia.
I s'appellava in terra il sommo bene
onde vien la felizia che mi fascia:
- 136 e EL si chiamò poi: e ciò convene,
ch'è l'uso de' mortali è come fronda
in ramo, che sen va e altra vene.

quentia (I, VI, 4-7) una teoria diversa, affermando che la lingua parlata dal primo uomo - l'ebraico - essendo di origine divina, era immutabile e incorruttibile, e che la molteplicità delle lingue sorse per volere di Dio, il quale in tal modo punì l'umana superbia che si era manifestata nella costruzione della torre di Babele, iniziata dai Babilonesi sotto la guida di Nembrot (cfr. *Inferno* XXXI, 77-78; *Purgatorio* XII, 34-36). Ora invece Dante sostiene che tutte le lingue - e quindi anche quella usata da Adamo - sono mutevoli per natura, soggette anch'esse al divenire e all'evoluzione storica: "Il mutarsi delle lingue, che in un primo tempo era sembrato a Dante un fenomeno di instabilità derivante dal peccato, gli sembra invece ora connesso con la natura stessa della vita umana" (Montanari).

127. perché mai nessun prodotto della ragione umana fu immutabile, perché il gusto dell'uomo cambia (continuamente) a seconda del variare degli influssi celesti (*seguendo il cielo*).

130. È un fatto naturale che l'uomo si esprima con parole; ma che si serva di una lingua piuttosto che di un'altra (*ma così o così*), è poi dalla natura lasciato all'arbitrio degli uomini, secondo il loro gusto (*secondo che v'abbella*).

133. Prima che io scendessi all'inferno (dove si trova il cerchio del limbo), Dio, il sommo Bene da cui proviene il gaudio celeste che mi avvolge con la sua luce, si chiamava I:

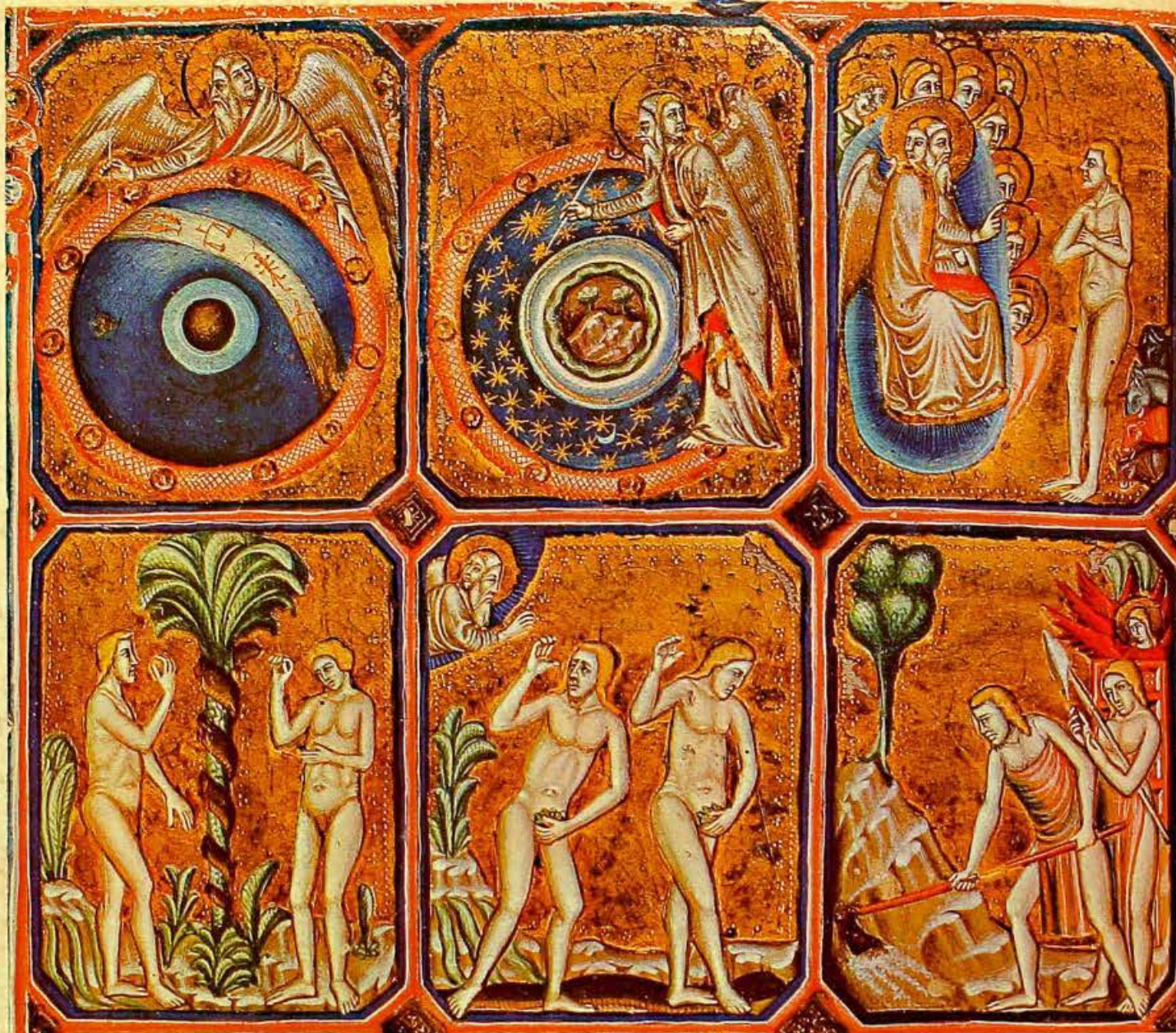
136. ed in seguito si chiamò EL: e questo mutamento è un fatto naturale, perché tutto ciò che è usato dagli uomini (e quindi anche il linguaggio) è simile alle foglie di un albero, dove le une muoiono e le altre germogliano.

Dante con la lettera *I*, che significa «uno» nella lingua latina, intende probabilmente sottolineare "l'idea dell'unità, attributo sovrano di Dio" (Casini-Barbi). *El* («il Forte», «il Possente») invece è il nome con cui spesso Dio viene indicato nella Bibbia e secondo un passo del *De Vulgari Eloquentia* (I, IV, 4) sarebbe stata la prima parola pronunciata da Adamo. Il concetto espresso in questi due versi è esposto anche nel *Convivio* (I, V,

Paradiso XXVI, 115-117

"La cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre" di scuola bizantina del secolo XIII (particolare). (Venezia, Basilica di San Marco - Atrio - Cupola della Creazione e del Peccato originale)





139 Nel monte che si leva più dall'onda,
fu' io, con vita pura e disonestà,
dalla prim'ora a quella che seconda,

142 come 'l sol muta quadra, l'ora sesta».

commesso (disonestà), dalla prima ora
del giorno a quella che segue (se-
conda),

142. cioè la sesta, quando il sole muta qua-
drante ».

Adamo rimase nel paradiso terrestre po-
co più di sei ore: dalla prima ora del
giorno (le sei) a quella di mezzogiorno,
quando il sole passa dal primo nel
secondo quadrante, dopo aver percorso
la quarta parte del suo giro quotidiano.
Dante segue in questo caso la teoria
esposta da Pietro Mangiadore nella sua
Historia scolastica, per stabilire una mi-
stica corrispondenza fra l'ora in cui fu
commesso il peccato originale e l'ora
in cui, secondo la tradizione, avvenne
la morte di Cristo in croce (cfr. *In-
ferno* XXI, 112).

7-8; II. XIII, 10) e nel *De Vulgari Elo-
quentia* (I. IX, 6-10).

139. Sulla vetta del monte del purgatorio

(dove si trova il paradiso terrestre)
che più di ogni altro si innalza sulla
superficie del mare, rimasi, prima del
peccato (con vita pura) e dopo averlo



Paradiso, Canto XXVII

Tutti i beati innalzano un inno di lode alla Trinità, mentre Dante prova un senso di smarrimento di fronte alla beatitudine del paradiso, che egli percepisce con lo sguardo e con l'udito.

San Pietro, mentre la sua luce acquista un'intensa tonalità rosseggiante, inizia una violentissima invettiva contro Bonifacio VIII, al quale rivolge l'accusa di aver trasformato Roma, la città santa per tutti i fedeli, in una grande cloaca di vizi e di corruzione. La Chiesa - continua San Pietro - non fu fondata con il sangue di Cristo e allevata con il sangue dei martiri per diventare uno strumento di arricchimento in mano a pontefici indegni, né per provocare feroci divisioni e sanguinose lotte di parte fra cristiani (è, questo, un riferimento diretto alle fazioni politiche dei Guelfi e dei Ghibellini). Le chiavi pontificie devono essere simbolo dell'autorità spirituale del papato, non insegna degli eserciti papali mandati a combattere contro cristiani. L'immagine di San Pietro impressa sui sigilli dei papi non può essere adoperata per sigillare privilegi e benefici acquistati con la simonia. Tuttavia - conclude l'Apostolo - presto la Provvidenza porrà fine a questa rovinosa situazione della Chiesa.

I beati, apparsi nell'ottavo cielo per assistere al trionfo di Cristo, risalgono, in grandiosa processione, all'Empireo, mentre Beatrice invita il suo discepolo a misurare il cammino percorso con il cielo Stellato nella costellazione dei Gemelli. Poi entrambi ascendono al Primo Mobile, l'ultimo dei cieli fisici, al di sopra del quale si trova solo l'Empireo. Dopo avere spiegato le caratteristiche di questa sfera, Beatrice, sull'esempio di San Pietro, rivolge una dura invettiva contro l'umanità, accusandola di mirare solo ai beni terreni. Anch'ella, tuttavia, preannuncia il prossimo, atteso rimedio a questa corruzione.

INTRODUZIONE CRITICA

La critica, di fronte a quei canti del *Paradiso* nei quali, come nel XXVII, la presenza dell'elemento « terreno » è particolarmente avvertibile, tenta spesso una lettura a « contrappunto », cercando di isolare i momenti di schietta intonazione paradisiaca da quelli in cui lo sguardo è rivolto alla terra e alla sua corruzione morale, e di verificare la loro sapiente alternanza. Questa tecnica di lettura, di per sé feconda di risultati, se applicata continuamente e in modo meccanico, rischia di fare considerare la terza cantica alla stregua di una paziente opera di mosaico e il suo poeta un abile intarsiatore, compiaciuto di ricerche di effetti.

L'analisi contrappuntistica del canto XXVII (tentata ultimamente dal Bezzola) opera queste determinazioni: la presenza del divino risuona in forma di canto nell'inno iniziale dei beati (versi 1-9), riprende con il ritorno dei beati all'Empireo (versi 67-75), con l'ascesa di Dante e Beatrice al Primo Mobile (versi 88-99) e con la descrizione del nono cielo (versi 100-120). Tale presenza si alterna con quella della terra nell'invettiva di San Pietro contro i pontefici (versi 10-27), seguita dall'ira dolente dei beati e ripresa in forma amplificata (versi 37-60). Allo sguardo di Dante, che segue il volo delle anime verso Dio, fa riscontro lo sguardo rivolto alla terra (versi 76-87), mentre il tema della degenerazione dell'umanità espresso nel dolore di Beatrice sulla cupidigia degli uomini (versi 121-141) fa seguito alla rappresentazione del nono cielo (versi 100-120). Le due invettive, quella di San Pietro e quella di Beatrice, si concludono con una dichiarazione di attesa e di speranza nel soccorso divino (versi 61-66 e 142-148), mentre alla visione della terra si sostituisce l'ascesa al Primo Mobile (versi 88-99).

A questo contrappunto tematico fa riscontro una calcolata struttura numerica del canto, la quale distribuisce i temi a contrappunto su gruppi di sei terzine (e poi di dodici nell'invettiva di San Pietro), incorniciati per tre volte da tre terzine dedicate al coro dei beati, e fa corrispondere, alle quattro terzine che descrivono la terra, altre quattro terzine che narrano l'ascesa al Primo Mobile e, alle sette terzine sulla natura di questo cielo, le sette terzine sulla cupidigia terrena. Un'indagine critica di questo tipo rivela, innegabilmente, lo sconcerto di certi critici di fronte al carattere terreno di questo canto (per cui ci si affrettava a rivelare la presenza di motivi ascetico-mistici) e la loro perplessità di fronte alla sua unità (che essi si sforzano di fissare attraverso una indagine sottile, ma esteriore). La soluzione critica di canti, come il XXVII, a carattere politico, polemico, profetico, non può essere cercata con un'indagine di superficie intorno a immagini e a blocchi di versi, ma su un piano più profondo e impegnativo, per ritrovare anche in queste pagine quell'essenziale motivo mistico che pervade tutta la terza cantica. In queste terzine, pur nell'invettiva e

nel sarcasmo (ma, precisa molto bene il Getto, qui c'è « la memoria di un'invettiva e di un sarcasmo »), opera il massimo comandamento evangelico, duplice e unico nella sua essenza - l'amore di Dio e l'amore del prossimo - che è l'*humus* ideale dell'ispirazione di Dante. Tuttavia mentre in un San Bernardo da Chiaravalle o in una Santa Caterina da Siena questo atteggiamento religioso si configura sempre alla luce dell'amore, in Dante esso non opera come un amoroso servizio fatto a Dio attraverso le creature, ma come « volontà di instaurazione dell'ordine umano stabilito da Dio legislatore universale. L'amore del prossimo, il servizio del prossimo, in Dante, si traduce in lotta per la giustizia, battaglia per la fondazione di una società, di una città terrena che assicuri all'uomo la *beatitudo huius vitae*. Di questo ordine sociale politico Dante si fa... il teorico » (Getto). Tuttavia la sua politicità è sempre di schietta ispirazione religiosa, perché l'ordine che Dante vuole restaurare nel mondo (nella Chiesa come nell'Impero) non è che il riflesso dell'ordine divino. È una politicità, dunque, che non contrasta con il misticismo, ma che da esso scaturisce: « di cui - conclude il Getto - l'accento religioso, profetico e apocalittico della sua polemica ». Non solo l'invettiva nel *Paradiso* è, perciò, pienamente giustificata, ma assolve, secondo quanto abbiamo sopra osservato, una funzione importantissima. Per ritornare alle invettive di San Pietro e di Beatrice, occorre precisare che esse acquistano ancora maggiore solennità per il fatto di essere pronunciate poco prima della visione dell'Empireo, allorché l'animo del Poeta si accosta per l'ultima volta alla terra (negli ultimi sei canti, infatti, la visione paradisiaca ha il completo sopravvento: all'invettiva subentra la preghiera, al mondo l'Empireo).

Secondo il giudizio del De Sanctis la satira di San Pietro contro il Papato è la più poetica fra tutte quelle - e sono numerose - del *Paradiso*. « Magnifica è la parte teatrale. Dapprima vedi la luce in tutta la sua magnificenza e la letizia celeste nella sua più alta espressione lirica; indi come contrasto al trascolorare di San Pietro trascolora tutto il paradiso ed acquista una fisionomia; [anche] Beatrice muta sembianza ». Poi « l'indignazione suscita l'immaginazione, e ne fa scoppiare immagini originali e ardite ». Tuttavia questa poesia appare, dalle parole del critico, qualcosa di esteriore, affidata alla teatralità della voce e dell'atteggiamento nonché alla originalità delle immagini, laddove essa è nella forza vivificante del dolore e dell'indignazione e nella mirabile unità drammatica di tutto il discorso. Questo, dopo la violenta introduzione, si sviluppa in un crescendo che sale dal rimpianto (la Roma di un tempo rivive attraverso la sua schiera di martiri in cruda antitesi con quella attuale dei *lupi rapaci*) allo sdegno (versi 46-54) - all'ira (verso 57) senza fratture, come per un musicale intensificarsi, finché l'ammonimento si chiude con la tipica clausola profetica di tutti gli ammonimenti del *Paradiso*: *ma l'alta provvidenza... soccorrà tosto*.

Canto XXVII

1. Tutti i beati del paradiso intonarono:
«Gloria al Padre, al Figlio, allo Spi-
rito Santo!», così dolcemente che la
loro melodia mi inebriava.

Terminato, nel canto precedente, il di-
scorso di Adamo, che ha risposto alle
quattro domande formulate da Dante,
tutti i beati intonano l'inno liturgico
di lode e di ringraziamento alla Tri-
nità. Tale canto corale, che per la pri-
ma volta riunisce in una sola le voci
di tutto il paradiso, riecheggia, per la
sua grandiosità e solennità, quello in-
nalzato da tutte le anime del secondo
regno (*Purgatorio* XX, 136-138).



Paradiso XXVII, 49

“Gesù consegna le chiavi a San Pietro”
di Lorenzo Veneziano (metà del
sec. XIV). (Venezia, Museo Correr)

- 1 «Al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo»
cominciò «gloria!» tutto il paradiso,
sì che m'inebriava il dolce canto.
- 4 Ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso
dell'universo; per che mia ebbrezza
intrava per l'udire e per lo viso.
- 7 Oh gioia! oh ineffabile allegrezza!
oh vita integra d'amore e di pace!
oh senza brama sicura ricchezza!
- 10 Dinanzi alli occhi miei le quattro face
stavano accese, e quella che pria venne
incominciò a farsi più vivace,

4. Quello che io vedevo mi sembrava
(sembrava) un sorriso dell'universo,
perché l'ebbrezza entrava nel mio ani-
mo attraverso l'udito (per l'udire) e
lo sguardo.
7. Oh gioia! oh allegrezza indicibile! oh
vita perfetta (integra) piena d'amore
e di pace! oh beatitudine (ricchezza),
sicuramente posseduta senza desideri
insoddisfatti (senza brama)!
10. Dinanzi ai miei occhi fiammeggiavano
le quattro luci (face) (Pietro, Giacomo,
Giovanni, Adamo), e quella di San
Pietro che si era avvicinata prima degli
altri incominciò a farsi più splendente
(vivace).
13. e nel suo aspetto si fece rosseggiante
(tal), quale diventerebbe l'argenteo pia-
neta Giove, se esso e il rosso Marte
fossero uccelli e si scambiassero le
penne.

La precisazione ipotetica del verso 14
è volta non tanto a indicare il muta-



mento di colore di San Pietro, quanto a rilevare il profondo senso di smarrimento che subentra in Dante di fronte a tale trasformazione, e che, come termine di confronto, può avere solo lo smarrimento che proverebbe l'uomo di fronte a una metamorfosi cosmica, vedendo il bianco pianeta Giove (*Paradiso* XVIII, 68 e 96) e il rosso pianeta Marte (*Paradiso* XIV, 86-87) scambiarsi i colori. Invece la seconda similitudine ipotetica (fossero *augelli...*), da molti critici giudicata superflua, accentua - proponendo un confronto con elementi più vicini all'esperienza quotidiana - il carattere improvviso e sorprendente della mutata *sembianza* di San Pietro, come sarebbe quello di scorgere un uccello mentre cambia rapidamente e improvvisamente il colore delle penne.

16. La provvidenza di Dio, che nel cielo (*quivi*) distribuisce l'avvicinarsi (*vice*) delle azioni e il compito (*ufficio*) proprio a ciascuno, aveva imposto il silenzio al coro dei diversi gruppi di beati (*nel beato coro... da ogni parte*).
19. quando udii dire (da San Pietro): «Non stupirti, se io muto colore, perché, mentre io parlo (*dicend'io*), vedrai diventare rossi di sdegno (*trascolorar*) tutti costoro.
22. Bonifacio VIII, colui che in terra occupa indegnamente (*usurpa*) la mia sede (*il luogo mio*), che è come fosse vacante (*vaca*) agli occhi (*nella presenza*) del Figlio di Dio,
25. di Roma, il luogo della mia sepoltura (*del cimiterio mio*) ha fatto la fogna (*cloaca*) dove scorre il sangue delle discordie civili e donde sale il puzzo dei vizii; per cui (*onde*) Lucifero (*'l perverso che cadde di qua su*), si rallegra

- 13 e tal nella sembianza sua divenne, qual diverrebbe Giove, s'elli e Marte fossero augelli e cambiassersi penne.
- 16 La provedenza, che quivi comparte vice ed ufficio, nel beato coro silenzio posto avea da ogni parte,
- 19 quand' io udi': «Se io mi trascoloro, non ti maravigliar; ché, dicend' io, vedrai trascolorar tutti costoro.
- 22 Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio, il luogo mio, il luogo mio, che vaca nella presenza del Figliuol di Dio,
- 25 fatt' ha del cimiterio mio cloaca del sangue e della puzza; onde 'l perverso che cadde di qua su, là giù si placa».

laggiù nell'inferno».

La prima accusa di San Pietro è rivolta contro Bonifacio VIII, che sedeva

sulla cattedra di Pietro nel 1300, anno del viaggio di Dante nell'oltretomba. A proposito dei versi 22-24, che hanno provocato molteplici discussioni fra i



- 28 Di quel color che per lo sole avverso
nube dipigne da sera e da mane,
vid' io allora tutto il ciel cosperso.
- 31 E cōme donna onesta che permane
di sè sicura, e per l'altrui fallanza,
pur ascoltando, timida si fane,
- 34 così Beatrice trasmutò sembianza;
e tale eclissi credo che 'n ciel fue,
quando patì la suprema possanza.
- 37 Poi procedetter le parole sue
con voce tanto da sè trasmutata,
che la sembianza non si mutò più:
- 40 «Non fu la sposa di Cristo allevata
del sangue mio, di Lin, di quel di Cleto,
per essere ad acquisto d'oro usata;

critici per il valore da attribuire a *usurpa* e *vaca*, il Sapegno spiega molto lucidamente: "l'accusa che qui Dante porta contro Bonifacio VIII non sa-

rebbe propriamente di illegittimità canonica, bensì di indegnità morale. Se non che la frase di cui il Poeta si serve nel verso 24 non... sembra che ab-

Paradiso XXVII, 40-45
Particolari da: "Redentore e Santi
crocifissi" di Giovanni di Paolo
(c. 1399-1482), (Parma, Galleria Nazionale)

bia l'ufficio di stabilire una siffatta distinzione formale, si soltanto di sottolineare l'antitesi fra il giudizio umano, che si fonda sull'apparenza, e quello divino, che risale alla sostanza reale delle cose; e *usurpa* esprime una condanna totale, in cui si ribadisce la fiera protesta di Dante contro il pontefice, che ha ottenuto il suo ufficio con l'inganno (cfr. *Inferno* XIX, 56-57) e lo esercita in modo tale da suscitare l'allegria di Satana. La formula dantesca non permette di affermare senz'altro un pieno consenso del Poeta con la tesi dei nemici di Bonifacio sull'illegittimità del suo pontificato [furono i Colonna e Filippo il Bello ad avanzare le principali accuse riguardo all'elezione simoniaca del papa], ma neppure esplicitamente l'esclude". Tuttavia la questione, "posta in questi termini, risulta estranea e non pertinente al contesto dell'invettiva di San Pietro, la quale si muove su un piano ideale diverso e più alto", perché "anche se in terra esistono di fatto un imperatore e un pontefice, Impero e Papato sono idealmente vacanti agli occhi di Dio".

28. Allora vidi tutto il cielo dei beati cospargersi di quel color rosso, che tinge una nube alla sera o al mattino (da mane) quando il sole le sta di fronte (avverso).
31. E come una donna onesta, la quale pur restando (permane) sicura di sé,

soltanto (pur) all'udire (ascoltando)
i falli altrui (l'altrui fallanza), si fa (si
fane) vergognosa (timida).

34. così divenne Beatrice mutando aspet-
to: e un tale oscuramento (eclissi) io
credo che sia avvenuto (fue) in cielo
(solo) quando il Figlio di Dio (la su-
prema possanza) fu crocifisso (pati).

Mentre l'indignazione provoca sul vol-
to dei beati un rossore che dilaga con
forti bagliori in tutto il cielo ("questo
fulmineo avvampare del cielo - scrive
il Mattalia - è il punto più vivo ed ef-
ficace dell'invenzione, presentando il
motivo dell'indignazione in una scala
cosmica e apocalittica"), il dolore di
Beatrice di fronte ai mali della Chiesa,
si esprime con un pallore improvviso,
che sembra privare la sua figura di
ogni luminosità. Anche di fronte a que-
sta trasformazione il Poeta non trova
un altro termine di confronto se non
nel cosmo: l'oscurarsi della luce di Bea-
trice ricorda l'improvviso oscurarsi del
sole alla morte di Cristo (Matteo
XXVII, 45; Marco XV, 33; Luca
XXIII, 44-45). Del resto già una vol-
ta il Poeta ha accostato la figura della
sua donna, angosciata per la degenera-
zione della Chiesa, al mistero della
passione di Cristo (cfr. *Purgatorio*
XXXIII, 4-6).

37. Poi San Pietro continuò a parlare con
voce tanto alterata (*trasmutata*) da
quella di prima (*da sé*), che l'aspetto
non si era mutato più della voce:

40. «La Chiesa, sposa di Cristo, non fu

Niccolò da Bologna, illustrando l'opera giuridica di Graziano, commenta, con la chiarezza
e la vivacità delle sue miniature, due fra i molteplici aspetti negativi della vita
ecclesiastica del suo tempo, contro la quale si appuntava la fiera invettiva di San Pietro.

Da "Concordantia discordantium canonum" di Graziano: un vescovo accusato
d'infamia nasconde i documenti d'accusa; giudizio contro un vescovo fornicatore.
Min. attribuita a Niccolò da Bologna - sec. XIV - (Ginevra, Biblioteca
Pubblica e Universitaria - Ms. Lat. 60 - f. 130 r; f. 102 r)



- 43 ma, per acquisto d'esto viver lieto,
e Sisto e Pio e Calisto e Urbano
sparser lo sangue dopo molto ffeto.

- 46 Non fu nostra intenzion ch'a destra mano
de' nostri successor parte sedesse,
parte dall'altra del popol cristiano;

- 49 né che le chiavi che mi fuor concesse
divenisser signaculo in vessillo
che contra battezzati combattesse;

- 52 né ch'io fossi figura di sigillo
a privilegi venduti e mendaci,
ond'io sovente arrosso e disfavillo.

- 55 In vesta di pastor lupi rapaci
si veggion di qua su per tutti i paschi:
o difesa di Dio, perché pur giaci?

- 58 Del sangue nostro Caorsini e Guaschi
s'apparecchian di bere: o buon principio,
a che vil fine convien che tu caschi!



fondata e nutrita (allevata) col (del) sangue mio, e dei miei successori Lino e Cleto, per essere adoperata come strumento di lucro (ad acquisto d'oro),

I pontefici attuali, che offrono alla sposa di Cristo (cfr. *Paradiso* X, 140; XI, 32; XII, 43) solo la loro corruzione e la loro simonia, hanno dimenticato che il suo primo, mistico nutrimento fu il sangue di una fulgidissima schiera di martiri. Infatti seguirono l'esempio di Pietro martirizzato, secondo la tradizione, il 29 giugno del 67 o 68, i suoi due primi successori, Lino e Cleto o Anacleto morti nella seconda metà del I secolo.

43. ma, perché fosse guida all'acquisto di

questa nostra vita beata (d'esto viver lieto), i papi Sisto, Pio, Calisto, e Urbano sparsero il loro sangue dopo molte sofferenze.

Continua, da parte di San Pietro, la rassegna dei pontefici martirizzati nei primi secoli di vita della Chiesa: Sisto I morì verso il 125, Pio I verso il 150, Calisto nel 222, Urbano I nel 230.

46. Noi non intendemmo che una parte della cristianità sedesse a destra (a destra mano) dei nostri successori, e un'altra parte a sinistra (dall'altra):

I pontefici, il cui compito dovrebbe essere quello di perseguire la pace e la unione fra i popoli, hanno invece arbi-

trariamente diviso la cristianità in due parti avverse, i Guelfi e i Ghibellini. Quello che essi hanno operato è una "sorta di mostruosa e aberrante anticipazione del Giudizio Universale" (Mattalia), quando gli eletti appariranno alla destra di Dio e i reprobì alla sinistra (*Matteo XXV, 31-33*).

49. né che le chiavi che mi furono affidate (concesse) (come simbolo d'autorità) diventassero emblema (*signaculo*) in una bandiera (*in vessillo*) che combattesse contro altri cristiani;

Le chiavi, consegnate da Cristo a San Pietro e considerate simbolo dell'autorità papale (*Inferno XIX, 101; XXVII, 104; Purgatorio IX, 117; Paradiso XXIV, 35*), divennero insegna dell'esercito pontificio nel 1229, in occasione della lotta fra Gregorio IX e Federico II.

52. né che la mia immagine (*figura*) fosse posta sul sigillo papale impresso sui documenti che concedono privilegi falsi (*mendaci*) e simoniaci (*venduti*), per cui io spesso arrossisco e divampo d'ira (*disfaillito*).

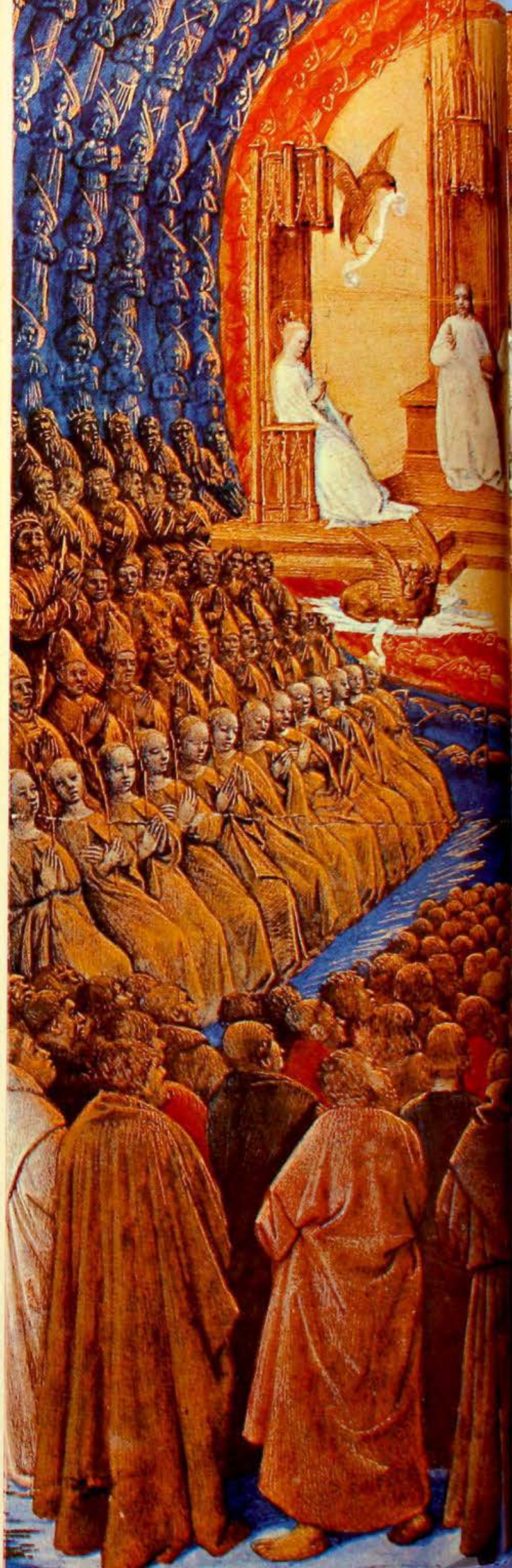
55. Da quassù si vedono in tutte le chiese (*paschi*: pascoli) sotto la veste di pastori di anime, lupi rapaci: o soccorso (*difesa*) divino, perché ancora (*pur*) stai inerte (*giaci*)?

La metafora del gregge, del pastore e del lupo è di chiara origine biblica (*Geremia XXIII, 1; Matteo VII, 15*) ed è stata ripresa da Dante anche nell'*Epistola* ai cardinali italiani (*XI, 6*), dove i prelati sono definiti "usurpatori del compito dei pastori" e il gregge presentato come "abbandonato e incustodito".

58. Già si preparano a bere il nostro sangue Caorsini e Guasconi: o Chiesa che avesti così buoni inizi (*o buon principio*), a quale ignobile corruzione (*a che vil fine*) per forza di cose tu partecipi (*convien che tu caschi*)!

Caorsini e Guaschi: dopo Bonifacio VIII l'accusa di San Pietro si abbatte su Clemente V, originario della Guascogna (cfr. *Inferno XIX*, nota relativa ai versi 82-84; *Purgatorio XXXII, 148* sgg.; *Paradiso XVII, 82*), pontefice nel 1305, e su Giovanni XXII, nato a Cahors (*Paradiso XVIII, 130-136*), pontefice dal 1316 al 1334.

L'uso del plurale estende la condanna di Dante dai pontefici e da coloro che essi favorirono a tutta una regione, conferendo alla tremenda visione dei versi 58-59 un vigore eccezionale, "quasi non si trattasse solo di due papi.





ma di un'invasione di sanguisughe e vampiri" (Mattalia).

61. Ma la provvidenza divina (*alta*) che per mezzo di Scipione (*con Scipio*) preservò (*difese*) a Roma la gloria del dominio del mondo, verrà presto in aiuto, così come io (*già*) vedo (*con-cipio*).

Si profila, sul cupo sfondo di sangue della terzina precedente, la profezia di San Pietro, con la quale Dante, ancora una volta, riafferma la sua fede in una prossima *renovatio* della Chiesa e - come testimonia l'elogio di Roma (verso 62) - dell'Impero. La Provvidenza, che un tempo intervenne con Publio Cornelio Scipione l'Africano per salvare Roma minacciata da Annibale (*Convivio* IV, V, 19; *Monarchia* II, X, 7; *Paradiso* VI, 53), soccorrerà la Chiesa bisognosa di un'efficace opera di riforma dei costumi ecclesiastici e del ripristino di Roma a sede papale dopo la cattività avignonese. Appare evidente, in questi versi, il richiamo dell'arrivo del Veltro (*Inferno*, I, 101), del messo di Dio (*Purgatorio* XXXIII, 42-43). Pur senza ulteriori determinazioni, San Pietro promette a Dante un rimedio sicuro: è "una promessa... ch'è certezza. Non occorre chiedere documento al Santo dei Santi" (Vallone).

64. E tu, o figliolo, che a causa del corpo mortale (*per lo mortal pondo*) tornerai ancora sulla terra (*più*), non tacere e non nascondere (agli uomini) ciò che io non nascondo a te.
67. Come l'atmosfera sulla terra fa scendere fiocchi (*fiocca*) di neve (*di vapor gelati*), quando la costellazione del Capricorno (*il corno della capra del ciel*) è in congiunzione (*si tocca*) con il sole,
70. così vidi l'ottavo cielo (*l'etera*) adornarsi (*adorno farsi*) e fioccare verso l'alto (*in su*) per la moltitudine delle fiamme splendenti delle anime che prima si erano fermate (*fatto avean...* soggiorno) con noi.
73. Il mio sguardo seguiva i loro aspetti (*i suoi sembianti*), e li segui finché lo spazio situato in mezzo (*l' mezzo*), per la distanza troppo cresciuta (*per lo molto*), gli impedì (*li tolse*) di spingersi oltre (*il trapassar del più avanti*).

Paradiso XXVII, 1-2

"Livre d'heures d'Etienne Chevalier".

Min. di Jean Fouquet - sec. XV -

(Chantilly, Museo Condé - Ms. 71)



76. Per cui Beatrice, che mi vide libero (assolto) dalla cura di guardare verso l'alto, mi disse: « Abbassa (adima) lo sguardo, e guarda quale arco hai percorso (come tu se' volto) (muovendoti con questo cielo) ».

79. Da quando (dall'ora) avevo guardato in giù la prima volta vidi che mi ero mosso per tutto l'arco che la prima zona (il primo clima) descrive (fa) dalla sua metà (dal mezzo) al termine,

La cosmografia del Medioevo, seguendo la teoria di Alfragano, divideva l'emisfero settentrionale, a cominciare dall'equatore, in sette zone o fasce parallele, a seconda del diverso periodo di tempo in cui ciascuna di esse restava esposta al sole. La prima zona, che aveva nel suo centro Gerusalemme, si estendeva per 180 gradi dal Gange a Cadice. Allorché Dante, entrato nella costellazione dei Gemelli, aveva guardato per la prima volta, dall'alto dei cieli, la terra (cfr. canto XXII, versi 133-153), si era trovato sopra il meridiano di Gerusalemme. Poiché nei versi 80-81 afferma di essere giunto dal centro (Gerusalemme) al termine (Cadice) della prima zona, egli ha dunque percorso un arco di 90 gradi ed è passato un periodo di sei ore.

82. cosicché oltre Cadice (di là da Gade) vedevo la rotta temeraria (il varco folle) tentata da Ulisse, e di qua da Cadice il mar Mediterraneo fin presso il lido (della Fenicia) dove Europa fu un dolce carico (carco) per Giove.

Si apre, sotto gli occhi del Poeta, la visione di tutta la terra abitata; i suoi occhi si possono spingere a occidente, oltre Cadice, cioè oltre lo stretto di Gibilterra, sull'Oceano che vide il folle volo di Ulisse (*Inferno* XXVI, 106 sgg.) e, a oriente, fino alla Fenicia, da dove Giove, sotto le sembianze di un toro, rapì Europa, figlia del re Agénore, portandola fino all'opposto continente, che da lei prese nome (Ovidio - *Metamorfosi* II, 832-875).

Paradiso XXVII, 68-69

Da "Liber astronomiae": la costellazione del Capricorno.
Min. carolingia - sec. IX-X. (Roma, Biblioteca
Vaticana - Ms. Reg. Lat. 123 - f. 481 r)

Paradiso XXVII, 69

Da "Liber astronomiae": il carro del Sole.
Min. carolingia - sec. IX-X. (Roma, Biblioteca
Vaticana - Ms. Reg. Lat. 123 - f. 464 r)



85. E di là mi sarebbe stata visibile (mi
fora scoperto) una plaga (sito) più
ampia di questa nostra terra (aiuola):
ma il sole procedeva nel suo corso
sotto i miei piedi separato (partito)
da me trenta gradi e più (un segno e
più).

Tra la costellazione dei Gemelli, nella
quale si trova Dante, e la costellazione

Paradiso XXVII, 98

Da "Liber astronomiae": la costellaz'ion dei
Gemelli. Min. carolingia - sec. IX-X. (Roma,
Biblioteca Vaticana - Ms. Reg. Lat. 123 - f. 477 r)



61 Ma l'alta provedenza che con Scipio
difese a Roma la gloria del mondo,
soccorrà tosto, sì com' io concipio.

64 E tu, figliuol, che per lo mortal pondo
ancor giù tornerai, apri la bocca,
e non asconder quel ch' io non ascondo.

67 Sì come di vapor gelati fiocca
in giuso l'aere nostro, quando il corno
della capra del ciel col sol si tocca,

70 in su vid' io così l'etera adorno
farsi e fioccar di vapor triunfanti
che fatto avean con noi quivi soggiorno.

73 Lo viso mio seguiva i suoi sembianti,
e seguì fin che 'l mezzo. per lo mosto.
li tolse il trapassar del più avanti.

76 Onde la donna, che mi vide assolto
dell'attendere in su, mi disse: «Adima
il viso, e guarda come tu se' volto».

79 Dall'ora ch' io avea guardato prima
i' vidi mosso me per tutto l'arco
che fa dal mezzo al fine il primo clima;



dell'Ariete, che è in congiunzione con il sole, si interpone il Toro, per cui i due segni precedenti sono divisi da più di 30 gradi (ogni segno zodiacale si estende per 30 gradi). A causa della posizione del sole che precede la costellazione dei Gemelli di più di 30 gradi a occidente, le tenebre si stanno ormai diffondendo nella estrema parte orientale, e quindi Dante può scorgere solo una parte dell'aiuola della terra.

88. Il mio animo innamorato che vagheggiava (*donnea*) sempre Beatrice, più che mai ardeva dal desiderio di tornare a guardare verso di lei:

91. e se mai la natura o l'arte crearono, in corpi umani (*in carne umana*) o in pitture, immagini che fossero allettamenti (*pasture*) tali da attrarre (*piogliare*) gli occhi per conquistare l'anima (*la mente*),

94. tutte queste bellezze riunite (*adunate*), sembrerebbero niente a paragone (*ver*) della bellezza divina (*lo piacer divin*) che io vidi rifulgere quando mi volsi a guardare gli occhi ridenti di Beatrice.

97. E la virtù che i suoi occhi mi largirono (*m'indulse*), mi staccò (*mi divelse*) dalla costellazione dei Gemelli (*del bel nido di Leda*), e mi spinse (*m'impulse*) nel nono cielo, il più veloce di tutti.

Il Poeta ascende al nono cielo, il Pri-

mo Mobile, abbandonando la costellazione dei Gemelli, Castore e Polluce, i quali, secondo la mitologia classica, nacquero dall'uovo di Leda fecondato da Giove, trasformatosi in cigno (Ovidio - *Heroides* XVII, 55 sgg.).

100. Tutte le parti di questo cielo, fulgidissimo (*viuissime*) e altissimo (*eccelse*), sono così uniformi, che io non saprei dire quale di esse Beatrice scegliesse per salirmi con me (*per loco mi scelse*).

Il Primo Mobile o cielo Cristallino è dotato di una "velocitate... quasi incomprendibile" (*Convivio* II, III, 9) perché, essendo il più vicino a Dio dei cieli fisici, più arde dal desiderio di avvicinarsi a Lui, e, essendo "diafano, o vero tutto trasparente" (*Convivio* II, III, 7), risulta uniforme in ogni sua parte, perché "mentre tutti gli altri cieli contengono corpi visibili quali sono i pianeti e le stelle fisse, e Dante è andato sempre in questi, nel Primo Mobile corpi visibili non ve ne sono, onde Dante non può dire in qual parte di esso sia andato, perché le parti sono tutte uguali" (Porena). Oltre alla lezione *vivissime* del verso 100, i codici offrono altre varianti (*vicinissime*, *vicissime*, *imissime*) ciascuna delle quali sostenuta dai critici con buone ragioni.

103. Ma ella, che vedeva la mia brama di conoscere (*il mio disire*), ridendo con tanta letizia, che Dio stesso pareva gioire nel suo volto, incominciò:

106. «La struttura dell'universo, la quale mantiene immobile (*quiesca*) al centro la terra (*il mezzo*) e muove tutte le altre cose intorno ad essa, incomincia da questo cielo (*quinci*) come dalla sua origine (*da sua meta*);

La struttura fisica dell'universo, formato da un corpo immobile (la terra) e da corpi mobili ruotanti intorno ad essa (i cieli), trae la sua origine da questo cielo, il quale "ordina col suo movimento la cotidiana rivoluzione di tutti li altri, per la quale ogni die tutti quelli ricevono [e mandano] quaggiù la vertude di tutte le loro parti" (*Convivio* II, XIV, 15).

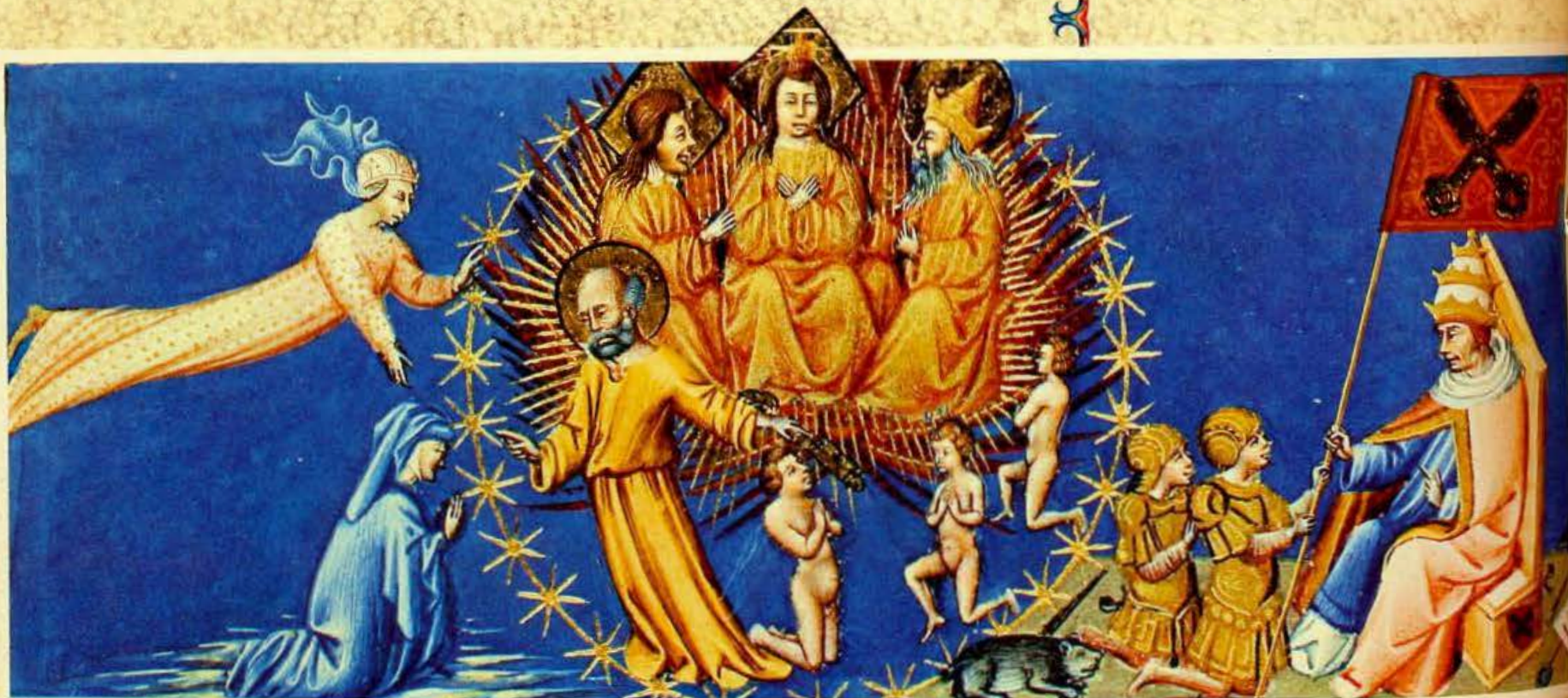
109. e questo cielo non ha altro luogo (*dove*) che lo contenga al di fuori della mente divina, nella quale (*in che*) s'accende l'amore che lo fa girare (*il voige*) e la virtù che esso trasmette

Paradiso XXVII, 11-12; 22-27; 49-51

La Commedia, Paradiso. Min. di Giovanni di Paolo - sec. XV -

(Londra, British Museum -

Ms. Yates Thompson 36 - L 177 r)



(piove) ai cieli sottostanti.

Il Primo Mobile circonda tutti gli altri cieli sottostanti, ma non può essere situato in alcun luogo fisico: infatti esso è limitato solo dall'Empireo, il cielo

che è *pura luce* (Paradiso XXX, 39), che "non è in luogo ma formato fu solo nella prima Mente {Dio}" (Convivio II, III, 11). L'Ottimo così spiega: "la nona sfera non è suddita ad altro cielo, ma solo alla divina mente;

Paradiso XXVII, 109-114
La Commedia, Paradiso. Min. di
Giovanni di Paolo - sec. XV -
(Londra, British Museum -
Ms. Yates Thompson 36 - f. 178 r)



82 sì ch'io vedea di là da Gade il varco
fosse d'Ulisse, e di qua presso il sito
nel qual si fece Europa dolce carco.

85 E più mi fora scoperto il sito
di questa aiuola; ma 'l sol procedea
sotto i mie' piedi un segno e più partito.

88 La mente innamorata che donnea
con la mia donna sempre, di ridure
ad essa li occhi più che mai ardea:

91 e se natura o arte fe' pasture
da pigliare occhi per aver la mente,
in carne umana o nelle sue pitture,

94 tutte adunate, parrebber niente
ver lo piacer divin che mi refulse,
quando mi volsi al suo viso ridente.

97 E la virtù che lo sguardo m'indulse,
del bel nido di Leda mi divelse,
e nel ciel velocissimo m'impulse.

100 Le parti sue vivissime e eccelse
sì uniforme son, ch' i' non so dire
qual Beatrice per loco mi scelse.

103 Ma ella, che vedea il mio disire,
incominciò, ridendo tanto lieta,
che Dio pareo nel suo volto gioire:

e da essa toglie quella virtù che ella ha sopra questi inferiori; e dall'amore d'essa divina mente riceve movimento e luce, e non da altro".

112. La luce e l'amore dell'Empireo lo contengono in sé come in un cerchio (*d'un cerchio lui comprende*), così come questo racchiude gli altri; e come questo cerchio (*quel precinto*) possa essere contenuto lo comprende solo Dio (*colui... solamente*), il quale lo circoscrive (*cinge*).

Solo Dio conosce che cosa sia e come operi l'Empireo, il cielo costituito solo da luce ed amor (*Paradiso XXX, 40-41*), il "soprano edificio del mondo, nel quale tutto lo mondo s'inchiude, e di fuori dal quale nulla è" (*Convivio II, III, 11*).

115. Il movimento di questo primo cielo non è misurato (*distinto*) dal movimento di un altro (*per altro*); anzi il moto degli altri è misurato dal moto di questo, così come il dieci è misurato dalla sua metà (*da mezzo*), il cinque, e dal suo quinto, il due.

118. E ormai ti deve esser chiaro come il tempo abbia (*tegna*) le sue radici in questo cielo come in un vaso (*testo*) e abbia le sue fronde nei cieli sottostanti (*ne li altri*).

121. Oh cupidigia umana che sommergi (*affonde*) a tal punto i mortali sotto di te, che nessuno è capace (*ha potere*) di alzare (*trarre*) gli occhi sopra le tue onde!

124. Certo negli uomini fiorisce la buona volontà (*il volere*); ma (l'imperversare delle passioni la spegne come) la pioggia continua tramuta (*converte*) le susine buone (*vere*) in susine guaste (*in bozzacchioni*).

127. Fede e innocenza si trovano (*son re-perse*) solo nei fanciulli; ma poi l'una e l'altra si dileguano prima ancora che le loro guance siano ricoperte dal primo pelo.

130. Vi è chi (*tale*) osserva i digiuni, quando è ancora bambino balbettante (*balbuziando ancor*) il quale poi, nell'età matura (quando la lingua si è ormai sciolta), divora ogni cibo in qualunque epoca dell'anno (*per qualunque luna*);

133. e un altro, ancora bambino balbettante, ama e ascolta docile la mamma, e, una volta adulto, quando il suo linguaggio è ormai perfetto (*intera*) desidera poi vederla morta e sepolta.

136. Allo stesso modo (in cui il candore dell'infanzia si corrompe con il passare dell'età) la pelle dell'uomo, naturalmente bianca, diventa (*si fa*) nera,

appena compare (*nel primo aspetto*) l'Aurora, la bella figlia del Sole (*di quel*) che porta il mattino (*mane*) sulla terra e tramontando lascia la sera.

Numerosissime sono le interpretazioni

proposte per i versi 136-138, essendo i critici in disaccordo sia sul valore da attribuire a così («in questo modo», «allo stesso modo», «a tal punto»), sia sulla costruzione dei tre versi (*della bella figlia* potrebbe essere gen-



Paradiso XXVII, 10-11

La Commedia, Paradiso. Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà del sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 174 r)

Paradiso XXVII, 11-12

La Commedia, Paradiso. Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà del sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 174 v)



tivo dipendente da *pelle* oppure da *aspetto*). Per quanto riguarda il significato dell'espressione *bella figlia*, il Lana ritiene che Dante alluda alla Chiesa, nata da Cristo, il sole dello spirito, mentre secondo il Buti qui si

parlerebbe della luna, oppure dell'Aurora (Parodi) oppure di Circe (Barbi). L'interpretazione da noi accolta è stata presentata dal Sapegno e ripresa con valide osservazioni dal Gallardo: "vi è una ragione stilistica che... sembra di

fondamentale importanza in questo caso: il discorso di Beatrice è tutto coerente, privo di allusioni inutilmente simboliche o classicheggianti, intessuto di osservazioni della vita quotidiana (si veda anche il modo proverbiale dei versi 125-126). E la spiegazione più semplice sarà dunque qui la più vera... È poi logico pensare all'Aurora, per l'allusione all'adolescenza nel primo termine, al verso 129".

139. Per non stupirti di ciò, pensa che sulla terra non vi è chi governi; per cui la umanità va così rovinosamente fuori strada (*si svia*).

Ritorna, il Poeta, su uno dei principii



Paradiso XXVII, 103-105

Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà del sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 175 r)

106 «La natura del mondo, che quieta
il mezzo e tutto l'astro intorno move,
quinci comincia come da sua meta;

109 e questo cielo non ha altro dove
che la mente divina, in che s'accende
l'amor che il volge e la virtù ch'ei piove.

112 Luce ed amor d'un cerchio lui comprende,
sì come questo li altri; e quel precinto
colui che 'l cinge solamente intende.

115 Non è suo moto per astro distinto;
ma li altri son misurati da questo,
sì come diece da mezzo e da quinto.

118 E come il tempo tegna in cotal testo
le sue radici e ne li altri le fronde,
omai a te può esser manifesto.

121 Oh cupidigia che i mortali affonde
sì sotto te, che uessuno ha podere
di trarre li occhi fuor delle tue ondel

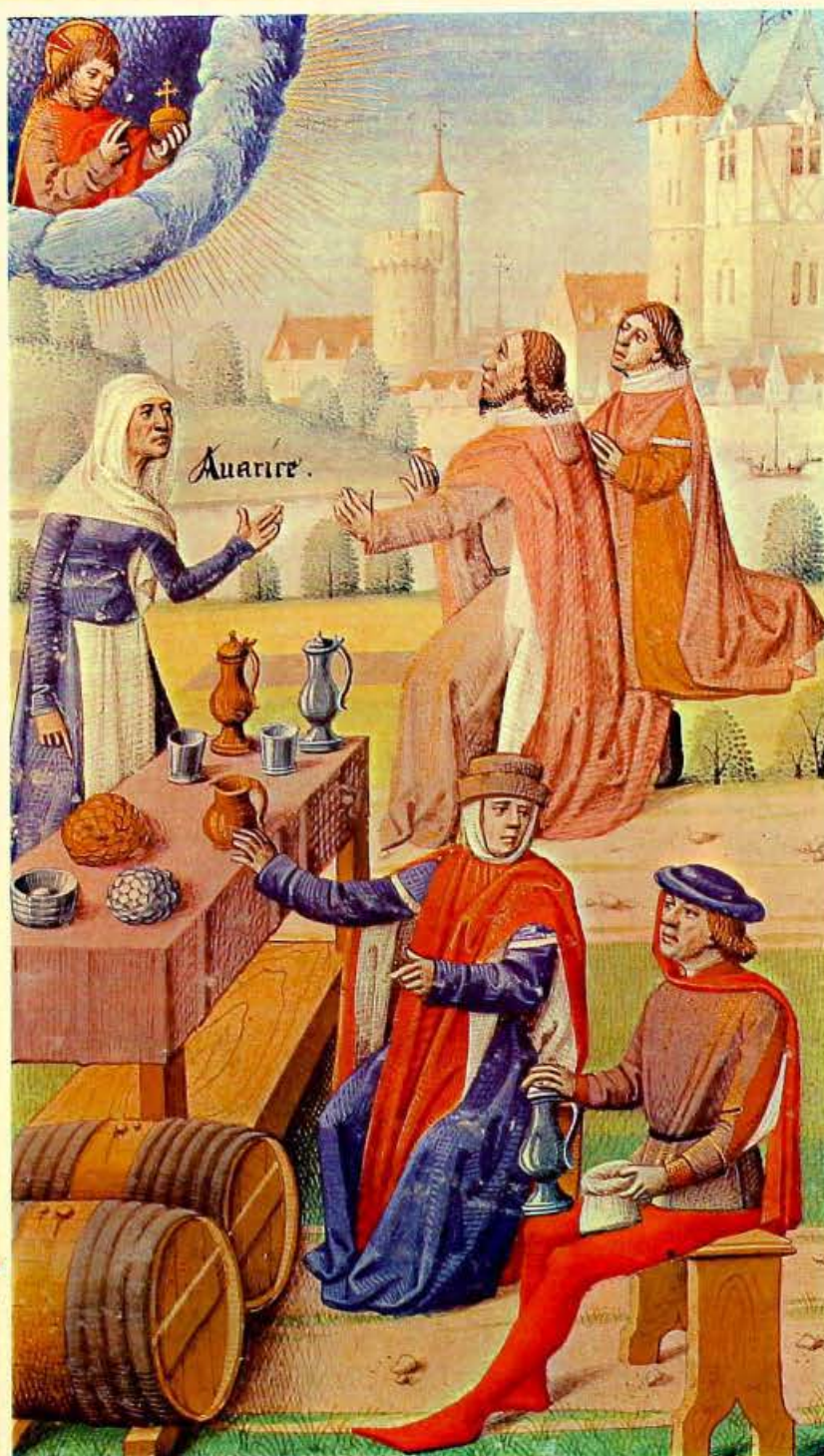
124 Ben fiorisce nelli uomini il volere
ma la pioggia continua converte
in bozzacchioni le susine vere.

127 Fede ed innocenzia son reperte
solo ne' parvoletti; poi ciascuna
pria fugge che le guance sian coperte.

130 Tale, balbuziando ancor, digiuna,
che poi divora, con la lingua sciolta,
qualunque cibo per qualunque luna;

133 e tal, balbuziando, ama e ascolta
la madre sua, che, con loquela intera,
disia poi di vederla sepolta.

Paradiso
XXVII, 121-123
Da "De Civitate
Dei" di
Sant'Agostino: la
rappresentazione
allegorica
della cupidigia.
Min. attribuita
al "Maestro
François" e alla
sua scuola -
sec. XV -
(L'Aja, Museo
Meermanno
Westreenianum -
Ms. 10.A.11 -
I. 326 v)



basilari della sua dottrina etico-politica: l'umanità che Dio aveva affidato all'imperatore perché ne coordinasse la vita politica e al papa, perché la illuminasse in campo religioso, appare ora priva delle sue due guide. L'Impero è vacante dal 1250, anno della morte di Federico II, (*Convivio* IV, IX, 10; *Purgatorio* VI, 76 sgg.) e sul trono di Pietro siede un pontefice indegno (*Paradiso* XXVII, 22-24).

142. Ma prima che gennaio esca del tutto dal periodo invernale (*tutto si sverni*) a causa della frazione centesimale del giorno trascurata dal calendario (*per la centesima ch'è la giù negletta*), questi cieli del paradiso (*superni*) irradieranno tali infussi (*si*).

Nel calendario giuliano la durata dell'anno era calcolata in 365 giorni e 6 ore, con 12 minuti (equivalenti alla centesima parte del giorno) in più rispetto alla durata reale (a tale errore si rimediò con la riforma del calendario fatta da Gregorio XIII nel 1582). Se questa frazione di tempo si fosse accumulata per 90 secoli, il mese di gennaio sarebbe caduto in primavera.

145. che la tanto attesa (*che tanto s'aspetta*) tempesta (*fortuna*) farà volgere le poppe delle navi dove (*u'*) sono le prue (cioè: rimetterà la nave nella giusta direzione), così che la flotta (*classe*) correrà diritta (*diretta*)
148. e frutti buoni (*vero frutto*) seguiranno alle promesse (*dopo 'l fiore*).

136 Così si fa la pelle bianca nera
nel primo aspetto della bella figlia
di quel ch'apporta mane e lascia sera.

139 Tu, perchè non ti facci maraviglia,
pensa che 'u terra non è chi governi;
onde si svia l'umana famiglia.

142 Ma prima che gennaio tutto si sverni
per la centesima ch'è là giù negletta
raggeran sì questi cerchi superni.

145 che la fortuna, che tanto s'aspetta,
le poppe volgerà u' son le prore,
sì che la classe correrà diretta;

148 e vero frutto verrà dopo 'l fiore.



Paradiso, Canto XXVIII

Nel Primo Mobile appare a Dante un punto luminosissimo (Dio), intorno al quale si muovono nove cerchi concentrici (i cori angelici). Il Poeta osserva che questi cerchi, dal primo al nono, aumentano in grandezza e diminuiscono in splendore. Tale fatto suscita in lui un grave dubbio: nell'ordine cosmico i cieli, quanto più si allontanano dalla terra (centro dell'universo), tanto più appaiono vasti, mentre, nei cerchi angelici, quello più vicino a Dio è il più piccolo. Poiché dalle intelligenze angeliche dipende e viene regolato il moto dei cieli, come può essere spiegata questa contraddizione? Nelle sfere fisiche - chiarisce Beatrice - la grandezza è in proporzione della potenza o "virtù" che viene infusa in esse dalle intelligenze angeliche, per essere poi trasmessa al mondo sottostante: perciò il cielo più grande è quello più dotato di virtù e, quindi, più potenzialmente capace di influssi salutari. Occorrerà, dunque, che i cieli più vasti siano governati dalle intelligenze angeliche più dotate di virtù. Per questo al cielo più grande, il Primo Mobile, corrisponderà il cerchio angelico più vicino a Dio: quello dei Serafini, il più piccolo di tutti.

Poi Beatrice enumera a Dante tutti i nove cori angelici, raccogliendoli in tre gerarchie, ciascuna delle quali costituita da tre cori: Serafini - Cherubini - Troni, Dominazioni - Virtù - Potestà, Principati - Arcangeli - Angeli.

Negli ultimi versi del canto Dante dichiara di accogliere, riguardo alle intelligenze celesti, la disposizione fissata da Dionigi l'Areopagita, respingendo quella di Gregorio Magno.

INTRODUZIONE CRITICA

La posizione critica del De Sanctis di fronte alla terza cantica può essere così riassunta: tema del *Paradiso* è il divino, il puro spirito, qualcosa che è al di là dell'immaginazione della poesia e dell'uomo; Dante, per rappresentarlo, ricorre ad una forma « musicale », ad una visione, cioè, che presenta fantasmi evanescenti anziché corpi distinti. Tuttavia questa forma, per quanto assottigliata, è ancora « soverchia », presenta un « troppo vivo colore per rispetto al puro divino »; può essere adatta per la rappresentazione delle anime beate, dove c'è ancora qualche traccia dell'umano, ma « falsificherebbe il divino la cui essenza è di non aver forma e di sottrarsi all'immaginazione ». Perciò quando Dante si accosta al divino, deve attingerlo « non con la forma ma con la negazione della forma. Le estreme tenebre e l'estrema luce conseguono entrambe lo stesso effetto rubandoci la vista degli oggetti ». Scopo del Poeta non è quello di offrirci la « visione » del paradiso, ma il « sentimento » di essa; tuttavia « questo sentimento celeste si rivela in alcuni pochi tratti, ed in modo troppo indeterminato », per cui solo l'intervento del terreno può conferirgli « maggior varietà e colore ». Tuttavia il De Sanctis ha coperto troppo in fretta con la luce tutto il paradiso dantesco (« nel paradiso è il soverchio della luce, che toglie a Dante la visione ») e non ha considerato il presupposto fondamentale della poetica della terza cantica: la caratteristica del sentimento religioso del Medioevo - di cui Dante offre una delle più alte testimonianze - consiste nella volontà, tenacemente perseguita, di rappresentare il mondo sovrannaturale nel modo più concreto e dettagliato possibile. Nella spiritualità moderna non si pensa a descrivere Dio, a precisare quanti sono gli angeli o in che posizione essi si trovano rispetto a Dio, né si tenta di definire le parti in cui è diviso il paradiso e di distinguerne i differenti gradi di luce, di verità, di beatitudine. Anche per lo spirito cristiano più profondo, oggi, Dio è nell'osservanza dell'insegnamento della Chiesa, nell'ansia e nel fervore dell'anima che si eleva verso di Lui, ma non è in nessuna figurazione concreta. Tuttavia questa diversa - ma non contrastante - posizione di fronte al sovrannaturale, non ci può impedire una lettura obiettiva del canto XXVIII, dove, per la prima volta, Dante tenta una rappresentazione diretta di Dio (*un punto... che raggiava lume acuto sì, che 'l viso ch'elli affoca chiuder conviensi per lo forte acume*) e delle gerarchie angeliche.

Occorre, a nostro parere, insistere sul concetto di « rappresentazione », sullo sforzo e la tesa volontà, da parte del Poeta, di tradurre visivamente il mondo dell'astrazione pura. Questo non significa un ritorno ai principi della critica romantica (ricerca - fine a se stessa - dell'immagine e del concreto), ma un modo di lettura più obiettivo, più vicino, cioè, agli intenti « rappresentativi » del Poeta. Poiché Dante non vuole soltanto rappresentare il suo sentimento del paradiso (la percezione della

gloria del Creatore e delle sue creature in un'attonita luce d'eterno), ma vuole anche descrivere, nel canto XXVIII e nel XXXIII, Dio. Possiamo forse affermare che nel XXVIII non esiste poesia perché Dante si accosta a realtà - Dio e gli angeli - che, per loro natura, si sottraggono a qualsiasi concreto rilievo? Ma, di questo passo, anche le immaginifiche creazioni dell'Ariosto dovrebbero essere sottoposte alla censura della critica.

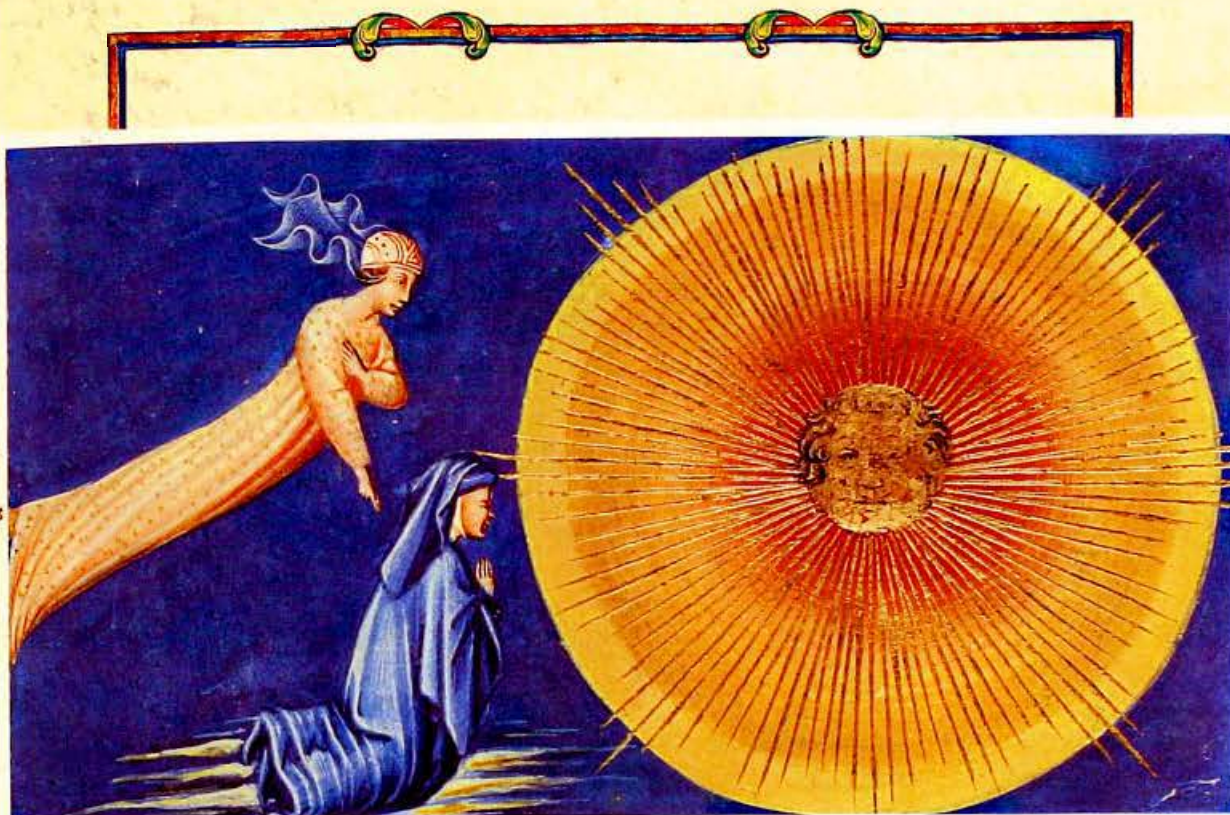
Il canto della cosmologia dantesca deve essere letto tenendo ben presenti l'inesausto descrivere del Poeta (ciò che egli cerca in ogni momento è la possibilità di trovare parole e immagini adeguate a ciò che ha visto e si è impresso nella sua mente), l'ardore religioso che anima e dirige questo sforzo, la sicurezza del dialogo teologico che sorregge entrambi.

All'inizio del canto, quando appare il punto luminoso di Dio, e nella descrizione, fatta da Beatrice, dei cori angelici, ci troviamo di fronte a un'esperienza mistica, ma la posizione del Poeta « rimane quella di chi ritrae una realtà e una vicenda autonome » (Montano), non venendo mai meno « alla obiettività della sua rappresentazione e alla fermezza del suo distacco dalla materia trattata ». Non c'è dunque « impassibilità », come vorrebbe il Vandelli (secondo il quale, di fronte alla mirabile teofania del canto XXVIII, non c'è, nel Poeta, « una sola parola che ci attesti o ci faccia intravedere la commozione del suo spirito »), né, tanto meno, un tono astratto e rigidamente razionalistico, bensì la capacità, che è quella dei grandi poeti, di rievocare un'esperienza personale e un'emozione profonda in termini di logica chiarezza e in esiti espressivi di pregnante significato.

A proposito della realizzazione formale della visione che ha per suo centro il moto vertiginoso degli angeli (nel quale si riflette tutta la dinamica dei cieli) e la sublime staticità dell'Ente supremo, è sufficiente un esempio molto significativo. Quando Dante presenta la seconda gerarchia angelica che gira intorno al punto luminoso (versi 115-117), ricorre ad un'immagine (*l'altro ternaro, che così germoglia in questa primavera sempiterna che notturno Ariete non dispoglia*) che è probabilmente imposta o condizionata da una suggestiva attrazione di rime. Infatti, dalla rima (rara e difficile) *voglia* del verso 113 scaturisce la comparazione del *ternaro* degli angeli con un albero che *germoglia* in mezzo ad un'eterna primavera. L'immagine, come osserva il Parodi, riesce alquanto inattesa, e non sgorga necessariamente dal contesto né illustra o continua il pensiero fondamentale, ma si svolge, per così dire, a fianco di esso, lueggiando particolari ai quali l'attenzione non si sarebbe rivolta. Tuttavia « non è ridondante, poiché ad un tratto codesti particolari si confondono coll'insieme, facendo lampeggiare d'un riso primaverile tutta la scena; e il terzo verso *che notturno Ariete non dispoglia*, uno dei più bei versi di Dante, compie in noi la visione, coll'evocazione magica della notte e il confronto della primavera terrena ».

1. Dopo che Beatrice, colei che innalza
la mia anima alle gioie del paradiso,
parlando contro la presente corruzione
degli uomini mi ebbe rivelato la verità,

4. come colui che scorge riflessa in uno
specchio (che ha davanti), la fiamma
di una torcia (*doppiero*) che lo illumina
alle spalle, prima di averla vista (di-
rettamente) o di avere pensato (che
fosse lì).
7. e si volge a guardare per vedere se lo
specchio riflette un oggetto reale, e co-
stata che l'immagine riflessa riproduce
perfettamente quella vera (*el s'accorda
con esso*) allo stesso modo in cui il
canto (*nota*) si accorda con la musica
che l'accompagna (*con suo metro*),
10. così mi ricordo di aver fatto io guar-
dando nei begli occhi (*di Beatrice*)
dei quali Amore si servì per legarmi
a lei.



Canto XXVIII

1. Poscia che 'ncontro alla vita presente
de' miseri mortali aperse 'l vero
quella che 'mparadisa la mia mente,
4. come in lo specchio fiamma di doppiero
vede colui che se n'alluma retro,
prima che l'abbia in vista o in pensiero,
7. e sè rivolge per veder se 'l vetro
li dice il vero, e vede ch'el s'accorda
con esso come nota con suo metro;
10. così la mia memoria si ricorda
ch' io feci riguardando ne' belli occhi
onde a pigliarmi fece Amor la corda.

Due versi che riassumono l'argomento dell'invettiva di San Pietro, sembrano aprire in tono minore il canto dedicato alla visione delle gerarchie angeliche ruotanti intorno a Dio; ma già il terzo verso (accentrato su un verbo - *'mparadisa* -, che è uno dei tanti neologismi conati da Dante nello sforzo di tradurre in esiti espressivi il sentimento dell'ineffabile) ci avvia a quel clima di gloria divina e angelica al quale ci riporta continuamente lo sviluppo unitario del canto. La faticosa struttura dei versi seguenti è sembrata, ad alcuni critici, un elemento solo negativo, perché "la attenzione rivolta alla corrispondenza del fatto con il paragone escogitato, ha raffreddato tutto questo passo" (Momigliano), così che "il fatto c'è, il sentimento manca". In realtà la similitudine del *doppiero*, così visivamente esatta e quasi ieratica, ha una sua profonda funzionalità, perché ristabilisce, dopo l'impetuosa invettiva con cui si è chiuso il canto precedente, un'atmosfera di assorta contemplazione e di rasserenante visione; nella fissità dello sguardo rivolto, mentre ogni altro spettacolo scompare e ogni attività della mente è sospesa (verso 6), all'immagine riflessa della *fiamma di doppiero* o poi alla sorgente reale di quella luce, è già il nucleo dell'alto *pathos* che avvertiremo in tutto il canto.

Il valore simbolico dei versi 10-12 (l'uomo, in questo caso Dante, non può vedere Dio se non passando attraverso la verità rivelata, qui simboleggiata da Beatrice) è tradotto in una corpulenta immagine (*onde a pigliarmi fece Amor la corda*) alla quale è stata spesso rivolta l'accusa di barocchismo o di eccessiva "materialità" (Vandelli) nel momento in cui i *belli occhi* si fanno specchio e quasi veicolo della figura di Dio. Tuttavia appare evidente, nel Poeta, l'intenzione di rilevare, con tali vigorosi mezzi espressivi (attinti al linguaggio dell'amor cortese), la realtà della propria visione, rievocata "nel solco di una estatica e pur netta indicazione memoriale (così la mia memoria si ricorda)" (Frattini).

13. E quando mi volsi a guardare e i miei occhi furono colpiti da ciò che appare in quel cielo (*volume*; cfr. canto XXIII, verso 112), ogniquale volta (*quandunque*) si fissi bene lo sguardo nel suo giro.
16. vidi un punto che irradiava una luce così potente (*acuto*), che l'occhio, che esso abbaglia (*ch'elli affoca*), deve chiudersi a causa della forte intensità (*acume*) di tale luce;
19. e anche la stella che dalla terra appare più piccola (*poca*), sembrerebbe grande come la luna, se fosse posta accanto ad esso come (nel cielo) una stella è collocata accanto all'altra.

Prima di giungere all'Empireo, dove si potrà contemplare nella sua vera sede e nella sua totale compiutezza la corte celeste, tutti i beati si sono ordinatamente presentati a Dante e Beatrice: anche Cristo e la Vergine sono già apparsi e a loro il Poeta ha consacrato il trionfo del cielo Cristallino. Restavano ancora da vedere, preliminarmente - secondo la sapiente costruzione del paradiso dantesco - Dio e gli angeli. Non era certo impresa facile quella di conferire una figurazione concreta all'Essere infinito e agli esseri immateriali di numero infinito. Il Poeta avrebbe potuto rappresentare un lume di dimensioni straordinarie, straordinarie anche in confronto di quello di Cristo, che pure accendeva di sé migliaia di lucerne sottostanti. "Sarebbe stato pur sempre - obietta il Vandelli - qualcosa d'inadeguato a Dio, poiché avrebbe dato subito l'impressione di quella *quantitas dimensiva* ch'è dei corpi materiali e si deve escludere dalla persona di Dio, e per le sue stesse proporzioni sarebbe riuscito stupefacente, piuttosto che grandioso e suscitatore di ammirazione. Del pari un gran lume superno di cui addirittura non si scorgessero i contorni, diffondentesi per tutto e su tutti... sarebbe stato immagine... adatta nell'Empireo ch'è tutto amore e luce divina. Poiché dunque il molto grande, il molto esteso non erano in alcun modo figurazioni acconce, Dante ricorse all'estremo opposto: e, convertendo in rappresentazione diretta quel che era un termine di confronto usato spesso e volentieri dai teologi per chiarire l'essenza e gli attributi della divinità, la raffigurò come un punto."

Il punto matematico, infatti, come afferma Dante stesso nel *Convivio* (II, XIII, 27), "per la sua indivisibilità è immensurabile". Cfr. anche San Tommaso (*Summa Theologica* I, III, 7; XI, 3; *Commentarium de Coelo et Mundo* I, II, 3). Nell'immagine - idea del punto, il quale è al di là di ogni possibilità di misura umana e materiale, ma dal quale si genera ogni spazio materiale - l'infinita realtà di Dio trova la sua significazione più efficace, mentre l'ag-



- 13 E com' io mi rivolsi e furon tocchi
li miei da ciò che pare in quel volume,
quandunque nel suo giro ben s'adocchi,
- 16 un punto vidi che raggiava lume
acuto sì, che 'l viso ch'elli affoca
chiuder conviensi per lo forte acume;
- 19 e quale stella par quinci più poca,
parrebbe luna, locata con esso
come stella con stella si colloca.
- 22 Forse cotanto quanto pare appresso
alo cigner la luce che 'l dipigne,
quando 'l vapor che 'l porta più è spesso.
- 25 distante intorno al punto un cerchio d'igne
si girava sì ratto, ch'avria vinto
quel moto che più tosto il mondo cigne.

Da "Livre de la propriété des choses", traduzione francese di un'enciclopedia scritta dall'inglese Bartolomeo tra il 1230 e il 1250: la raffigurazione di alcuni fra i nove cori angelici. Min. francese - inizio del secolo XV - (Cambridge, Fitzwilliam Museum - Ms. Fitz. 251 - f. 24 v; f. 28 r)

giunta - rispetto alla formula teologica - di un secondo elemento, l'intensa luminosità, conferisce a questa creazione tutta una suggestione di poesia.

22. Forse non più distante di quanto si vede (pare) l'alone (afo) circondare

l'astro (luce: il sole o la luna) che lo produce o lo illumina (che l' dipigne), quando il vapore che forma tale alone è più denso.

25. così un cerchio di fuoco (igne) girava intorno al punto luminoso tanto velocemente (ratto), che avrebbe superato anche il moto del cielo che più rapido si volge intorno (più tosto... cigne) alla terra.

Intorno al punto divino si volgono, come cerchi concentrici in un tripudio di luce e di movimento, i nove cori angelici. Il primo - quello dei Serafini - appare vicinissimo a Dio, così come l'alone, specialmente quando è formato da vapori molto densi, circonda da vicino la sua sorgente luminosa, il sole o la luna.

Quel moto che più tosto il mondo cigne è il Primo Mobile o cielo Cristallino la cui velocità supera quella di tutti gli altri cieli (cfr. Paradiso I, 123; XIII, 24; XXVII, 99).

28. E questo (cerchio) era circondato da un secondo, e questo da un terzo, e poi il terzo dal quarto, il quarto dal quinto, e poi il quinto dal sesto.

31. Al di fuori (sopra) del sesto seguiva il settimo così esteso (sparto) ormai in larghezza, che l'arcobaleno (l' messo di luno) sarebbe troppo stretto (arto) per poterlo contenere anche se costituisse (invece di un arco) un circolo intero (intero).

L'arcobaleno, nella mitologia classica, è rappresentato dalla figura di Iride, che reca sulla terra i messaggi di Giunone (cfr. Paradiso XII, 12).

34. Concentrici come i precedenti e sempre più larghi (così) seguivano l'ottavo e il nono; e ciascuno si muoveva con velocità decrescente (più tardi), a seconda che il suo numero d'ordine fosse più o meno distante dall'unità (cioè dal primo cerchio);

37. ed aveva una fiamma più limpida (sincera) il cerchio che era meno lontano dal punto luminoso (favilla pura), perché (però che), credo, (essendo più vicino a Dio) tanto più riceve la sua verità (di lei s'invera).

Nella misura in cui si allontanano dal divino punto, i nove cerchi concentrici aumentano la loro grandezza e diminuiscono la loro velocità e la loro luminosità, così che il primo è il più veloce (versi 26-27), il più piccolo (è come un alone intorno a quel centro, versi 21-25) e il più splendente (versi 37-39).

Alla base della grandiosa sistemazione cosmologica del canto XXVIII è una struttura geometrica tradotta in pure intuizioni di luce e di movimento. Il

28 E questo era d'un astro circuncinto,
e quel dal terzo, e 'l terzo poi dal quarto,
dal quinto il quarto, e poi dal sesto il quinto.

31 Sopra seguiva il settimo sì sparto
già di larghezza, che 'l messo di luno
intero a contenerlo sarebbe arto.

34 Così l'ottavo e 'l nono; e ciascheduno
più tardi si movea, secondo ch'era
in numero distante più dall'uno;





Paradiso
XXVIII, 25-36
Da "Poëmata"
di Cōnvenevole
da Prato: la
raffigurazione
di sei cori
angelici.
Min. toscana -
a. 1335-1340.
(Londra, British
Museum - Ms.
Royal 6.E.IX -
f. 6 v; f. 7 r)

Poeta, che ha concentrato in Satana e nel suo regno tutto il peso, la corpulenza e l'immobilità della materia, tenta la prima sintesi della visione di Dio.

escludendo totalmente la materia (Dio è rappresentato da un punto, gli angeli da cerchi), proponendo il trionfo del più spirituale degli elementi, la luce,

e accentuando la potenza di quello che è il simbolo principale della vita, il movimento. Per questo, l'astratto rigore geometrico della costruzione (dopo il

- 37 e quello avea la fiamma più sincera
cui men distava la favilla pura,
credo, però che più di lei s'invera.
- 40 La donna mia, che mi vedea in cura
forte sospeso, disse: «Da quel punto
depende il cielo e tutta la natura.
- 43 Mira quel cerchio che più li è congiunto;
e sappi che 'l suo muovere è sì tosto
per l'affocato amore ond'elli è punto».
- 46 E io a lei: «Se 'l mondo fosse posto
con l'ordine ch'io veggio in quelle rote,
sazio m'avrebbe ciò che m'è proposto:
- 49 ma nel mondo sensibile si pote
veder le volte tanto più divine,
quant'esse son dal centro più remote.
- 52 Onde, se 'l mio disio dee aver fine
in questo miro e angelico templo
che solo amore e luce ha per confine,
- 55 udir convienmi ancor come l'esempio
e l'esemplare non vanno d'un modo,
ch'io per me indarno a ciò contemplo».
- 58 «Se li tuoi diti non sono a tal nodo
sufficienti, non è maraviglia;
tanto, per non tentare, è fatto sodo!»

punto, il cerchio, anzi nove cerchi, osservati uno per uno, con matematica precisione) si risolve in una "figurazione viva e concreta, che, pur mante-

nendosi nel campo del simbolo, si presenta con piena nitidezza di contorni agli occhi della nostra fantasia. I riferimenti all'alone (versi 22-24) e all'ar-

cobaleno (versi 32-33), illustrando singoli aspetti, concorrono all'effetto della visione complessiva" (Rossi-Frascino). I versi iniziali del canto XXVIII propongono, con una evidenza quanto mai felice, la caratteristica dominante nella visione dantesca dell'infinito: la mancanza di quelle descrizioni vaghe, indeterminate, incomposte che sono così frequenti nei mistici medievali. L'infinito, nella terza cantica, non è incommensurato, non dilaga fantasmagoricamente nel mare abbagliante della luce, non si risolve nell'annichilimento dello spirito - sul piano della resa artistica - e nell'affannosa ricerca di approssimazioni analogiche: "L'infinito è tutto presente al Poeta, che lo domina e lo possiede, non ne è posseduto" (Santini). Egli provvede a precisare in un'immagine l'immensità di Dio, come, durante l'ascesa attraverso i primi otto cieli, si è preoccupato di determinare i confini delle singole sfere e di misurare l'infinità degli spazi. Ma proprio in questo linguaggio preciso e fermo, in questa sicura risolutezza stilistica è da cercarsi il primo germe di poesia. Ai versi 22-24, precisi ma appesantiti da circostanziate osservazioni scientifiche, si contrappone il veloce ritmo delle due terzine seguenti, nelle quali non solo si manifesta il vorticoso tripudio dei cori angelici, ma si palesa anche la gioiosa rapidità con la quale lo sguardo del Poeta percorre i luminosi cerchi. Il Montanari e il Momigliano si soffermano in modo particolare sui versi 28-30. Il primo giudica che in "questa terzina Dante ha raggiunta una prodigiosa impressione di girare veloce con i mezzi apparentemente più poveri: l'insistere nell'elenco concatenato dei numeri ordinali", mentre per il secondo la musica di questi versi "dà un ritmo mistico ad un'immaginazione matematica".

40. La mia donna, che mi vedeva assorto in un grave dubbio (*in cura forte*), disse: «Da quel punto dipendono il cielo e tutta la natura.

Dopo quel credo in cui si palesava la certezza del Poeta, si profila, "quasi per un suggestivo contrappunto nella struttura del canto" (Frattini), un pesante dubbio (*cura forte*), perché, anche di fronte alla più alta manifestazione di paradiso finora apparsagli, Dante non abbandona il suo atteggiamento abituale, per il quale la mente si raccoglie per penetrare il senso più profondo dei fenomeni contemplati. Ciò che provoca in lui questo attimo di smarrimento è la constatazione che mentre i cieli girano tanto più veloci quanto più distano dal centro (la terra), qui i cori angelici si muovono più rapidamente nella misura in cui sono più vicini al loro centro (il punto luminoso di Dio). La lucida e compiuta spiegazione di Beatrice ai versi 41-42, traduce un passo di Ari-

stotile (*Metafisica* XII. 7), dopo aver sostituito al termine « principio », usato dal filosofo greco, il termine *punto* (il quale informa di concretezza visibile l'astratta formula filosofica, in armonico accordo con l'immagine prima presentata) ed aver aggiunto a *natura* l'aggettivo *tutto*, che, come è stato concordeamente notato da tutti i critici, acquisisce vigore all'espressione.

43. Osserva quel cerchio che gli è più vicino: e sappi che il suo moto è così veloce (*fosso*) per l'amore ardentissimo da cui è stimolato (*punto*).
 46. Ed io: « Se le sfere della terra e dei cieli (*'l mondo*) fossero disposte nell'ordine che io vedo in questi cerchi angelici (*rofe*), la spiegazione data (*ciò che m'è proposto*) mi avrebbe soddisfatto:
 49. ma nel mondo sensibile si possono (*si pote*) vedere i cieli (*le volte*) tanto più veloci e infiammati di amore divino (*tanto più divine*), quanto più sono lontani dal loro centro (*la terra*).
 52. Perciò, se il mio desiderio deve essere appagato in questo mirabile (*miro*) e angelico cielo (*templo*) che ha per confine solo l'Empireo, cielo fatto di amore e di luce,
- Al di sopra del Primo Mobile non c'è più alcuna sfera materiale, ma solo l'Empireo, il cielo fatto di amore e di luce perché sede di Dio.
55. è necessario che io sappia anche come mai il modello (*esempio*) non corrisponda alla sua copia (*esemplare*), perché inutilmente cerco di capirlo (*a ciò contemplo*) con le mie sole forze (*per me*).

Dante nei versi 46-57 specifica chiaramente il dubbio che Beatrice, con la sua risposta (versi 41-45), non ha risolto.

Il Medioevo ci ha lasciato innumerevoli rappresentazioni delle gerarchie angeliche, ma forse in nessuna figura come in quella dell'arcangelo Michele, posta sulla porta d'ingresso della Badia di Sant'Angelo in Formis, è presente l'epicità di forme e di spirito che Dante conferisce ai « suoi » cori angelici.

“L'arcangelo Michele” di scuola romanica del secolo XI. (Sant'Angelo in Formis, Badia Benedettina)





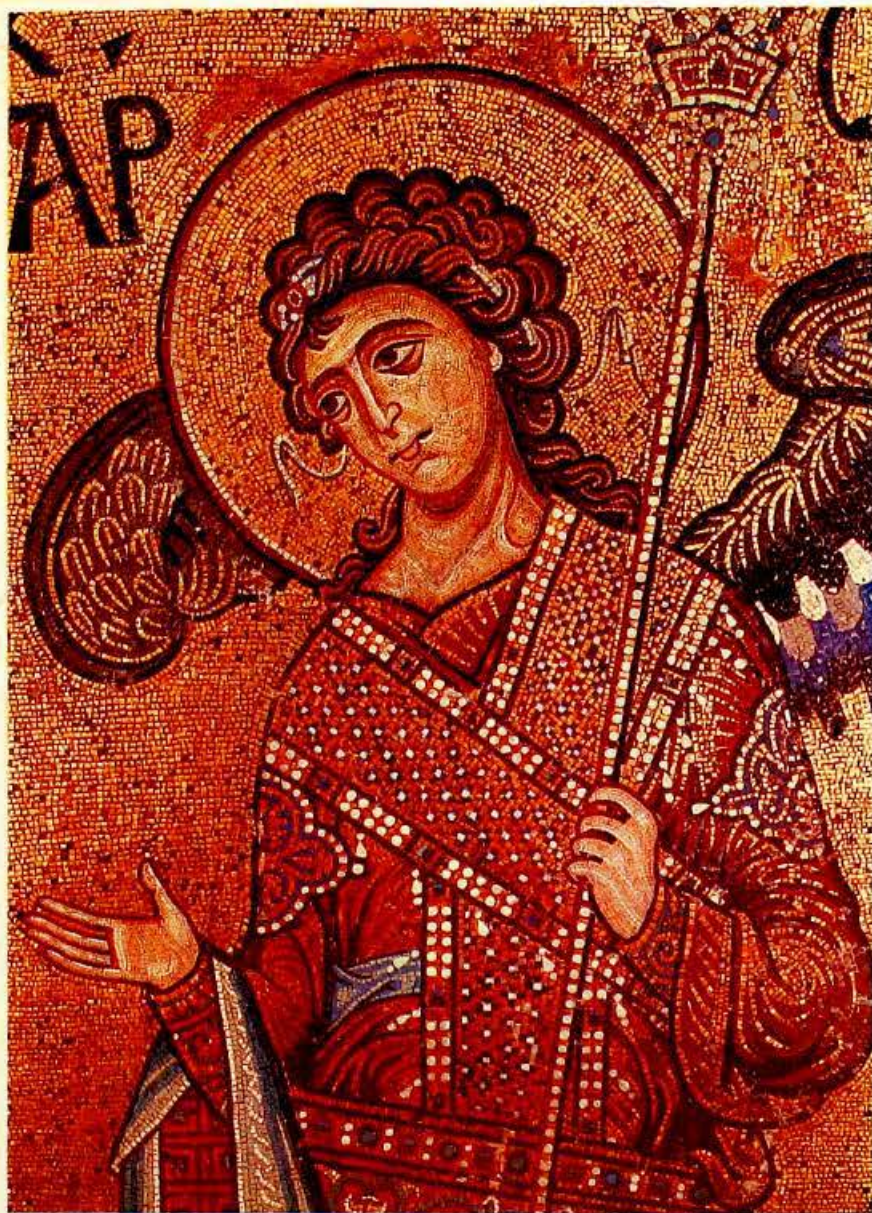
"La raffigurazione dei Serafini" di scuola bizantina del secolo XII (particolare). (Monreale, Duomo)

Egli osserva una contraddizione (cfr. nota ai versi 40-42) fra l'ordine e il movimento del mondo sensibile e l'ordine e il movimento di quello sovrassensibile, dal quale il primo dipende, secondo la precedente affermazione di Beatrice (versi 41-42). In queste quattro terzine, dove la dottrina secondo cui il mondo materiale ha il suo archetipo nel mondo spirituale è di derivazione platonica, il discorso, che "muove da una piana considerazione ipotetica [se 'l mondo fosse posto] cui si contrappone una salda prospettiva cosmografica [versi 49-51]... improvvisamente si accresce di tensione, eppure il *pathos* non ha nulla di trasmodante, di effuso, ma si equilibra nel giro perfetto della visione, scandita con forza tranquilla nei due endecasillabi che danno il senso di un'infinita, chiarissima vastità, come di un alito radioso di Dio: ... *in questo miro e angelico tempio che solo amore e luce ha per confine...*" (Frattoni).

58. «Se le tue dita (*diti*) non sono capaci di sciogliere un tale nodo, non c'è da meravigliarsi; tanto esso è diventato rigido e resistente, poiché nessuno ha mai tentato di scioglierlo!»
61. Così parlò la mia donna; poi disse: «Ascolta attentamente (*piglia*) quello che ti dirò, se vuoi saziarti; ed esercita acutamente il tuo ingegno (*t'assottiglia*) intorno alle mie parole.
64. I cerchi materiali (i cieli) sono più o meno ampi o stretti (*arti*) in proporzione della maggiore o minore virtù che si diffonde in tutte le loro parti.
67. Quanto più grande è la virtù (*bontà*), tanto più grande è il benefico influsso (*salute*) che essa vuole esercitare; quanto più grande è un corpo materiale, tanto più grande è il benefico influsso (*salute*) che può ricevere (*cape*: contiene), purché sia perfetto (*ha... igualmente compiute*) in tutte le sue parti.
70. Dunque questo cielo (il Primo Mobile) che trascina (*rape*) con il suo movimento (*seco*) tutto quanto il resto dell'universo, corrisponde al coro angelico (quello dei Serafini) che è più infiammato d'amore e illuminato di sapienza (*più sape*).
73. Per tale motivo, se tu misuri (*circonda la tua misura*) la virtù, non l'apparente dimensione (*parvenza*) dei cori angelici (*sustanze che t'appaion tonde*).



61. Così la donna mia; poi disse: «Piglia quel ch'io ti dicerò, se vuo' saziarti; ed intorno da esso t'assottiglia.
64. Li cerchi corporai sono ampi e arti secondo il più e 'l men della virtute che si distende per tutte lor parti.
67. Maggior bontà vuol far maggior salute; niaggior salute maggior corpo cape, s'elli ha le parti igualmente compiute.
70. Dunque costui che tutto quanto rape l'astro universo seco, corrisponde al cerchio che più ama e che più sape.



- 73 Per che, se tu alla virtù circonde
la tua misura, non alla parvenza
delle sustanze che t'appaion tonde.
- 76 tu vederai mirabil conseguenza
di maggio a più e di minore a meno
in ciascun cielo, a sua intelligenza.
- 79 Come rimane splendido e sereno
l'emisperio dell'aere, quando soffia
Borea da quella guancia ond'è più leno,
- 82 per che si purga e risolve la roffia
che pria turbava, sì che 'l ciel ne ride
con le bellezze d'ogni sua paroffia;

76. vedrai la mirabile corrispondenza (*consequenza*) di ciascun cielo a ciascuna intelligenza angelica, corrispondendo i cieli maggiori alle maggiori virtù angeliche (*di maggio a più*) e i cieli minori alle minori virtù (*di minore a meno*).

All'ansiosa incertezza dell'uomo di fronte ad un'apparente disarmonia fra realtà sensibile e realtà spirituale è efficace contrappunto la logica serratissima del ragionamento di Beatrice, che svolge, articolandola sullo sfondo di una più vasta dinamica celeste, la concezione da Dante esposta nel *Convivio* (II, III) a proposito del Primo Mobile. Nei nove cieli fisici la grandezza dipende dalla quantità di virtù che essi ricevono dalle loro intelligenze motrici (gli angeli) e che trasmettono, a loro volta, nel mondo sottostante. In altre parole: nella materia l'ampiezza è proporzionale all'importanza e all'efficacia dell'oggetto. Poiché i cori angelici, quanto più possiedono la virtù ricevuta da Dio, tanto più tendono a diffonderla, la conclusione che ne deriva è evidente: il cielo più grande è governato dal coro angelico più importante e più vicino a Dio, cioè dal coro angelico il cui cerchio appare più piccolo (versi 22-27), perché "per il puro spirito il minimo di estensione è l'espressione della maggiore dignità" (Montanari). Così il cielo più piccolo sarà guidato dalla gerarchia angelica meno dotata di virtù, quindi più lontana da Dio e, di conseguenza, più ampia nel suo cerchio (versi 31-33). Perciò la corrispondenza dei cieli ai cori angelici che imprimono il movimento e una determinata caratteristica a ciascuna sfera avviene su un piano immateriale, mediante un rapporto di virtù, non di misure spaziali.

79. Come l'aria (*emisperio dell'aere*) rimane luminosa e limpida, quando Borea (il vento di tramontana) soffia da quella parte (*guancia*) da cui spira più temperato (*ond'è più leno*),

Nell'iconografia medievale i quattro venti principali (spiranti dai quattro punti cardinali) venivano rappresentati con facce umane in atto di soffiare dal centro e dai lati. I venti che si sprigionano dalle due parti laterali di Borea (il maestrale da nord-ovest e il grecale, da nord-est) sono più temperati rispetto a quello centrale, il vento di tramontana.

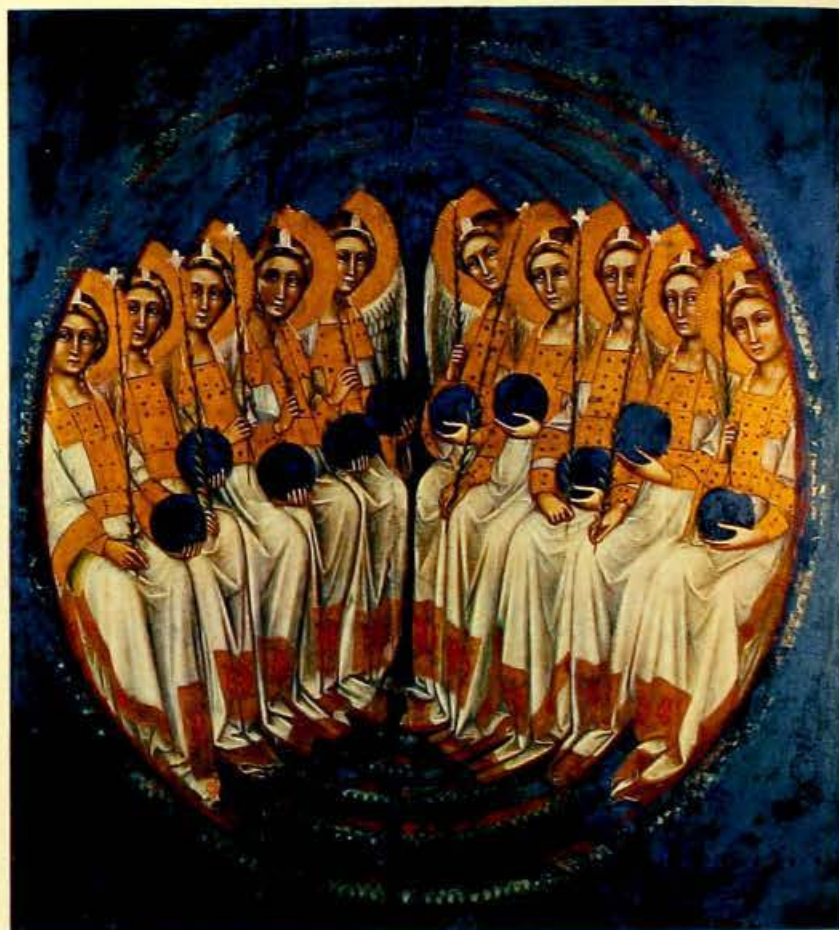
82. per cui viene spazzata e dissolta (*risolve*) la nebbia (*roffia*) che prima offu-



Paradiso
XXVIII, 103-105
"La raffigurazione
dei Troni" del
Guariento (seconda
metà del sec. XIV).
(Padova,
Museo Civico)

fuocato (*incendio*); e il loro numero era così alto da inoltrarsi nelle migliaia (*s'immilla*) più che la progressiva duplicazione (*l doppiar*) degli scacchi.

Dante, accettando la posizione tradizionale della Chiesa (cfr. anche *Convivio* II, V, 5; San Tommaso - *Summa Theologica* I, CXII, 4), afferma che il numero degli angeli supera quello che si otterrebbe moltiplicando per due progressivamente i 64 riquadri di una scacchiera (il totale sarebbe costituito da venti cifre). Secondo una leggenda



scava il cielo, in modo che esso risplende con le sue bellezze in ogni parte (*paroffia*: letteralmente significa « parrocchia »).

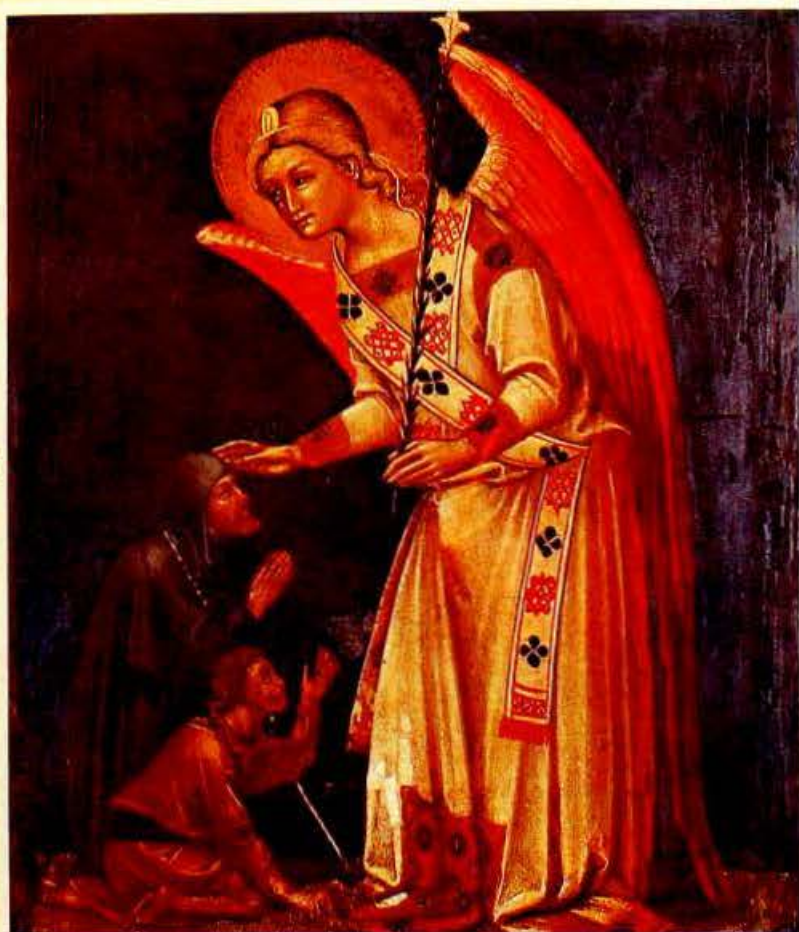
85. così avvenne in me, dopo che la mia donna mi ebbe offerto la sua chiara risposta, ed io vidi (*si vide*: fu vista; sottinteso: da me) la verità con la stessa chiarezza con cui si vede una stella brillare nel cielo.
88. E dopo che il suo discorso fu concluso, i cerchi angelici sprigionarono faville come fa il ferro incandescente (*che bolle*).
91. Ogni scintilla (cioè: ogni angelo) continuava a girare con il suo cerchio in-

- 85 così fec' io. poi che mi provide
la donna mia del suo risponder chiaro.
e come stella in cielo il ver si vide.
- 88 E poi che le parole sue restaro,
non altrimenti ferro disfavilla
che bolle, come i cerchi sfavillaro.
- 91 L' incendio suo seguiva ogni scintilla;
ed eran tante, che 'l numero loro
più che 'l doppiar delli scacchi s' immilla.

orientale, l'inventore degli scacchi chiese al re di Persia, come ricompensa, un chicco di grano per la prima casella, due per la seconda, quattro per la terza e così via, in proporzione geometrica fino alla sessantaquattresima casella. Troppo tardi il re si accorse che tutto il grano del suo regno non sarebbe stato sufficiente a mantenere la promessa fatta.

94. Udivo (gli angeli) cantare osanna (osannar; cfr. *Paradiso* VII, nota alla terza 1), rispondendosi da cerchio a

Paradiso
XXVIII, 121-122
"La raffigurazione
delle Virtù" del
Guariento (seconda
metà del sec. XIV).
(Padova,
Museo Civico)



- 94 Io sentiva osannar di coro in coro
al punto fisso che li tiene all'i ubi,
e terrà sempre. ne' quai sempre foro.
- 97 E quella che vedea i pensier dubi
nella mia mente, disse: «I cerchi primi
t' hanno mostrati Serafi e Cherubi.
- 100 Così veloci seguono i suoi vimi,
per somigliarsi al punto quanto ponno;
e posson quanto a veder son sublimi.

cerchio, al punto fisso (Dio) che (appagando ogni loro desiderio) li mantiene, e li manterrà sempre, nelle sedi (all'i ubi) nelle quali sono sempre stati.

L'immagine di un cielo nebbioso rasserenato da un tiepido vento primaverile (versi 78-84) e dello scintillio delle stelle nella volta celeste (verso 87), ha concluso la parte del canto dedicata ad una problematica teologica ardua e sottile, impegnata a risolvere in armoniosa unità il contrasto tra terra e cielo, materia e spirito. La mente - che ha disegnato l'immensa costruzione di due universi rovesciati, l'uno irraggiandosi da cerchi più piccoli a cerchi più grandi, l'altro da cerchi più grandi a cerchi più piccoli, e l'ha vista dipendere, io virtù dell'amore,

dall'unico principio divino - riposa ora nella verità e contempla, nel vortice dei cori angelici intorno al punto fisso, il miracolo dell'infinito molteplice e dinamico e dell'infinito Uno, immobile ed eterno. È un'immensa polifonia orchestrata in nove versi (88-96). Nei primi tre l'improvviso "sfavillare" (suggestivamente preparato dal verso precedente: come *stella in cielo il ver si vide*), crea subito l'immagine di una viva incandescenza ruotante intorno al punto divino, accentuata dal fitto risponderci di tre verbi di uguale significato (*disfavilla... bolle... sfavillaro*). Nella seconda terzina all'intensità dello sfavillio si aggiunge il senso della sua infinità (sottolineato dal neologismo *s'immilla*). Infine la luce si esalta nel canto, che rimbalzando *di coro in coro* crea l'impressione di immense distanze, mentre negli ultimi due versi la visione si raccoglie nella fissità di quel punto intorno al quale gravitano, da sempre e allo stesso

modo, le infinite faville angeliche. Siamo di fronte ad una poesia che è pura contemplazione della vita universale dell'Essere, ad una poesia nella quale "il pensiero della realtà metafisica si è fatto lirica, contemplazione" (Montano).

97. E Beatrice, che vedeva i dubbi che si agitavano nella mia mente (a proposito della disposizione delle gerarchie angeliche), disse: «I primi due cerchi sono quelli dei Serafini e dei Cherubini.

100. Essi (girando) così veloci seguono il vincolo d'amore che li lega a Dio (*i suoi vimi*: questo termine deriva dal latino *vimen*, «legame»), per essere simili a Dio (*al punto*) quanto più possono (*ponno*); e tanto più possono (assomigliarGli) quanto più si elevano (*son sublimi*) nella contemplazione (rispetto a tutte le altre creature).

103. Le altre sostanze angeliche (*amor*) che

103. Quelli altri amor che dintorno li vonno,
si chiaman Troni del divino aspetto,
per che 'l primo ternaro terminonno.

106. E dei saper che tutti hanno diletto
quanto la sua veduta si profonda
nel vero in che si queta ogni intelletto.

109. Quinci si può veder come si fonda
l'esser beato nell'atto che vede,
non in quel ch'ama, che poscia seconda;

112. e del vedere è misura mercede,
che grazia partorisce e buona voglia:
così di grado in grado si procede.

115. L'altro ternaro, che così germoglia
in questa primavera sempiterna
che notturno Ariete non dispoglia,





girano intorno alle prime due, sono chiamate Troni di Dio (*del divino aspetto*), per la qual cosa furono destinati a chiudere la prima terna.

Nel canto IX, verso 62, Dante ha presentato i Troni come la gerarchia angelica onde *refulge a noi Dio giudicante*, perchè su di essi si riflette la maestà di Dio giudice.

Il primo ternario: le nove intelligenze angeliche sono distinte in tre gerarchie di tre ordini ciascuna.

106. E devi sapere che questi tre ordini godono di una beatitudine (*hanno diletto*) proporzionata alla profondità della loro visione di Dio (*quanto la sua veduta si profonda nel vero*), visione nella quale ogni intelletto trova pace.
109. Da quanto ho detto (*quinci*) si può capire come la beatitudine si fonda sulla vista (di Dio), non sull'amore, che è

una conseguenza (*poscia seconda*) (di tale visione);

112. e la visione è in proporzione del merito, il quale nasce dalla grazia divina e dalla buona volontà (con cui essa è accolta): così si procede di gradino in gradino (dalla grazia alla volontà, dalla volontà al merito, dal merito alla visione, dalla visione all'amore).

Nei versi 106-114 Dante espone, in accordo con San Tommaso (*Summa Theologica* I, II, III, 1-8; III, suppl., XCII, 1-3), la dottrina, già trattata nel canto XIV, sull'essenza della beatitudine. Fondamento di questa non è l'amore, ma la visione di Dio, la quale, in un secondo tempo, produce l'amore. La intensità di questa visione dipende dal merito della creatura e questo, a sua volta, è un effetto della grazia di Dio e della buona volontà con la quale gli uomini cooperano. Molto efficace la se-

118 perpetuamente "Osanna" sberna
con tre melode, che suonano in tree
ordini di letizia onde s' interna.

121 In essa gerarcia son l'altre dee:
prima Dominazioni, e poi Virtudi;
l'ordine terzo di Podestadi èe.

124 Poscia ne' due penultimi tripudi
Principati e Arcangeli si girano;
l'ultimo è tutto d'Angelici ludi.

127 Questi ordini di su tutti s'ammirano,
e di giù vincon sì, che verso Dio
tutti tirati sono, e tutti tirano.

130 E Dionisio con tanto disio
a contemplar questi ordini si mise,
che li nomò e distinse com' io.



Da: "Giudizio Universale" attribuito a Coppo di Marcovaldo (seconda metà del sec. XIII): la raffigurazione delle Dominazioni. (Firenze, Battistero di San Giovanni)



133 Ma Gregorio da lui poi si divise;
onde, sì tosto come li occhi aperse
in questo ciel, di sé medesimo rise.

136 E se tanto secreto ver proferse
mortale in terra, non voglio ch'ammiri;
ché chi 'l vide qua su liel discoperse

139 con altro assai del ver di questi giri».

guente osservazione del Vandelli: "È tutto un freddo e sottile ragionamento; ma nel bel mezzo di esso ci sorprende un verso mirabile, e veramente dantesco nel vero in che si questa ogni intelletto, una delle più concettose e degne perifrasi di Dio, della cui essenza si coglie e si esprime qui uno degli aspetti più importanti per le creature intellettuali: solo nella visione di Dio l'intel-

letto può appagare la tormentosa sete naturale di quella verità, che in Dio è tutta, e solo in Lui, e ab aeterno".

115. La seconda terna (o gerarchia), che così fiorisce in questa eterna primavera celeste che l'autunno (notturno Ariete) non priva di foglie.

La costellazione dell'Ariete è visibile di

notte (notturno) durante la stagione autunnale dal 21 settembre al 21 ottobre, quando il sole sorge in congiunzione con la Libra, che nello Zodiaco occupa la zona diametralmente opposta a quella dell'Ariete.

118. canta (sberna: era il verbo usato per indicare il canto degli uccelli alla fine dell'inverno) il suo eterno «Osanna» con tre melodie che risuonano nei tre ordini angelici da cui (questa terna) è formata (s'inforna).

121. In questa gerarchia si trovano le altre intelligenze angeliche (dee): prima le Dominazioni, e poi le Virtù; il terzo ordine è (è) quello delle Potestà.

124. Poi nei due penultimi cori tripudianti (tripudi) si volgono i Principati e gli Arcangeli; l'ultimo è tutto costituito dagli Angeli festanti (Angelici ludì).

127. Questi ordini in alto contemplano tutti Dio, e in basso esercitano il loro influsso (vincon) (sui cieli sottostanti), in modo che ciascun coro è attratto verso Dio, e attrae a sé (le cose sottostanti).

130. Dionigi l'Areopagita si dedicò alla contemplazione di questi ordini con tanto desiderio (di pervenire alla verità), che li chiamò e li distinse come ho fatto io ora (che ne ho conoscenza diretta).

A Dionigi l'Areopagita (cfr. Paradiso X, nota relativa alla terzina 115) il Medioevo attribuiva l'opera *De coelesti hierarchia*, nella quale è presentato l'ordinamento dei cori angelici seguito da San Gregorio Magno nella *Homelia* XXXIV, ed esposto ora da Dante. Successivamente nel *Convivio* (II, V, 6) Dante aveva fatto propria la disposizione, fissata da San Gregorio Magno (*Moralia in Job* XXXII, 48): Serafini, Cherubini, Potestà, Principati, Virtù, Dominazioni, Troni, Arcangeli, Angeli).

133. Ma San Gregorio Magno espresse poi una diversa opinione (da lui poi si divise); per la qual cosa sorrisse di se stesso non appena conobbe la verità arrivando in questo cielo.

136. E non voglio che tu ti stupisca (ch'ammiri) se un mortale ha potuto rivelare (proferse) in terra una verità così misteriosa, perché gli fu rivelata (liel discoperse) da colui (San Paolo) che la poté contemplare quassù

139. insieme con molte altre verità riguardanti questi cieli (giri)».

Dionigi, nel capitolo del *De coelesti hierarchia*, dichiara che l'ordinamento dei cori angelici gli fu rivelato da San Paolo, dopo che questo era stato rapito in mistica contemplazione al terzo cielo (cfr. *Inferno* II, 28-30).

aradiso, Canto XXIX

Nel canto XXIX Dante espone, per mezzo di Beatrice, i problemi principali riguardanti le gerarchie angeliche: dove, quando, come furono creati gli angeli; quando e perché avvenne la ribellione di alcuni di essi; quale fu il premio per quelli rimasti fedeli; per quale motivo sbagliano quei pensatori che attribuiscono alle creature angeliche le tre facoltà umane dell'intelligenza, volontà e memoria; il numero sterminato degli angeli e la diversa intensità con la quale godono la visione diretta di Dio.

A Dante interessa soprattutto mettere in rilievo che la creazione degli angeli fu un atto gratuito dell'amore divino, che volle estrinsecarsi in altri esseri, e che le intelligenze angeliche, i cieli e la materia prima furono creati da Dio istantaneamente e simultaneamente. A proposito delle facoltà umane attribuite agli angeli, il discorso di Beatrice diventa polemico e le sue parole raggiungono un tono particolarmente aspro e duro. I cattivi predicatori del Vangelo, che hanno sostituito alle verità della fede cristiana le loro inutili ciance, sono rappresentati attraverso la grottesca figura del frate che predica dal pulpito con motti e con iscede, mentre il diavolo si annida nel becchetto del suo cappuccio.

Il canto si chiude con la visione di Dio che, pur rispecchiandosi in migliaia di creature angeliche, conserva la sua eterna unità.

INTRODUZIONE CRITICA

Nel secondo canto dedicato agli angeli, dopo il XXVIII, il tema teologico è predominante, ma esso raggiunge una intensità poetica eccezionale solo nella prima parte del canto (versi 13-36) e nell'ultima (versi 136-145), attenuandosi, invece, nella parte centrale, dove la lezione di Beatrice non riesce a sollevarsi dal piano puramente informativo (versi 37-81) o polemico (versi 82-126).

Profondamente legato al canto precedente (i problemi ai quali Beatrice dà soluzione sono nati, in Dante, dalla contemplazione delle gerarchie angeliche, contemplazione che è stata, appunto, oggetto del canto XXVIII), il XXIX si apre con una similitudine astronomica fra le più interessanti, se non fra le più poetiche. La terza cantica presenta innumerevoli immagini del cielo, che appare sotto due aspetti: uno astronomico-scientifico e uno paesistico-quotidiano, il primo contemplato con gli occhi dello studioso, il secondo con gli occhi dell'uomo comune che resta abbagliato dalle celesti bellezze. Da qui derivano due tipi di immagini e due diversi motivi di poesia, perché al primo appartengono alcuni fra i più suggestivi momenti contemplativi (*e sì come al salir di prima scra ... quale ne' plenilunii sereni Trivia ride...*) e al secondo le indicazioni di fenomeni astronomici che "conferiscono al cielo dantesco come un'aura di scienza arcana, un senso remoto e favoloso, di matematica e di ermetica sovranaturalità" (Getto). Si può anzi concludere che la poesia di certe rappresentazioni celesti nasca dall'incontro di immagini pittoriche e musicali con severi simboli astronomici e matematici, fissati con un calcolo rigoroso e severo (incontro che è, del resto, la condizione essenziale di tutta la poesia del *Paradiso*, legata contemporaneamente ad aspetti fantastici e geometrici, per cui una obbiettiva lettura critica non può attribuire valore lirico soltanto ad uno di questi aspetti, prescindendo dall'altro che lo integra e lo completa). Ritornando, dopo questa necessaria premessa, alla nostra similitudine, essa ci appare, nonostante la sua impostazione resa alquanto macchinosa dalla preoccupazione di definire il tempo d'equilibrio fra sole e luna, un'ardita figurazione di vicende astronomiche: alla maestosa immagine del sole e della luna, i *figli di Latona* (il ricordo mitologico conferisce solennità alla loro apparizione) *coperti* dalle costellazioni con cui si trovano in congiunzione, fa riscontro quella dello zenit, "rappresentato come un gigantesco pesatore" (Torraca), che sostiene, su due piatti di una gigantesca bilancia distesa attraverso il cielo, i due astri che regolano, con il loro alterno corso, la vita degli uomini. Si può parlare, a questo proposito, di uno stile «eroico» (nel senso vichiano del termine), che, usato nella creazione di personaggi quali Farinata o Ugolino, serve a fissare, senza sforzo apparente, anche i modi di una similitudine o di una lezione teologica. Spesso a questo stile, che abbiamo definito «eroico» e che altri critici hanno chiamato «ba-

rocco», per sottolinearne, senza alcun senso negativo, la preziosità, si accoppia la profonda suggestione della rima rara e difficile, come, in questo caso, nei versi 4 e 6 *'nlibra* e *dilibra*, due verbi di straordinaria evidenza plastica, sui quali si regge tutto il movimento della similitudine: una vicenda astronomica ritratta in un segno - il movimento inarrestabile degli astri e del tempo - dominata dall'intelligenza che coglie con ingegnoso acume un fatto scientifico così raro e che contribuisce a suggerire quel paesaggio di simboli zodiacali che l'attento lettore non può certo dimenticare. La potenza inventiva della frase, osserva il Parodi, nel suo studio fondamentale sulla rima nella *Divina Commedia*, è in Dante senza confini, ed è essa la grande produttrice di rime, ma dalla rima attinge a sua volta continuamente nuova materia e nuovi impulsi. "Certo anche in Dante, come in qualunque poeta, la parola usata in rima, è usata per la rima; giacché solo di rado avviene che la parola necessaria cada naturalmente proprio là dove dovrebbe; ma le cose, interrogate dal suo cuore o dal suo pensiero, rispondono con una varietà immensa di suoni, e fra questi ve n'è sempre uno, che rende, con mirabile felicità, l'eco voluta. Egli vede e sente per immagini, e anche una semplice parola e anche il pensiero più astruso o più impalpabile e il ragionamento più astratto assume subito nella sua mente una forma concreta di cosa sottoposta ai sensi." (Parodi) La rima scaturisce insieme con la espressione nuova ed immortale, e la visione dantesca, nella sua straordinaria intensità, si fissa in modo immediato, nella parola: così lo zenit *'nlibra* i *figli di Latona* e ciascuno di essi poi *si dilibra* dal *cinto* dell'orizzonte. L'immagine dell'orizzonte come *cinto* non è nuova, ma l'ultimo verso della terzina, che pure si direbbe suggerito dalla rima, trasforma improvvisamente la vicenda degli astri in una lotta personale, faticosa (*si dilibra*) per sciogliersi, liberarsi ciascuno del proprio *emisferio*. Certamente se noi consideriamo certe rime di Dante, singolari e bizzarre, potremmo pensare che il Poeta, talvolta, abbia volutamente cercato il vocabolo meno comune e, anche, più oscuro, al fine di ottenere una rima nuova e inaspettata, e che volutamente si sia inoltrato in quelle circonlocuzioni o in quelle immagini alle quali, ancora oggi, i critici, pur con tutta la buona volontà, non riescono a conferire una spiegazione sufficiente.

Se è vero che un grave pericolo si nasconde dietro questa preferenza per la rima immaginosa e per la via stilistica meno battuta, per cui Dante talvolta può offrire un tecnicismo linguistico di grande effetto, ma di nessun valore artistico, è anche vero che la difficoltà stilistica esercita su di lui un'influenza (il Parodi parla anche di "suggestione") benefica importantissima, spingendo e incitando il suo pensiero poetico a fluire non come rivo limpido e tranquillo, in un letto sempre uguale e forse anche monotono, ma come torrente *ch'alta vena preme* e più vivamente preme là dove si manifesta una resistenza più forte.

1. Quando il sole e la luna (ambedue li figli di Latona), in congiunzione l'uno con il segno dell'Ariete e l'altra con quello della Bilancia (Libra), si trovano contemporaneamente sulla linea dell'orizzonte (letteralmente: si fanno entrambi cintura dell'orizzonte).

4. per il tempo che intercorre (quant'è) dal momento in cui lo zenit (cenit) è equidistante da essi (i 'nlibra: li equilibra, li tiene in bilancia) fino al momento in cui, uno tramontando e l'altra sorgendo (cambiando l'emisperio), si staccano dall'orizzonte (da quel cin-

to... si dilibra: si sciolgono da quella cintura).

Il sole e la luna sono rappresentati, nella mitologia classica, da Apollo e Diana, figli di Latona (Purgatorio XX, 130-132; Paradiso X, 67). Nell'equinozio di primavera il sole, nel segno dell'Ariete, e la luna, nel segno della Bilancia, toccano entrambi la linea dell'orizzonte in due punti del cielo diametralmente opposti ed equidistanti dallo zenit. Il periodo di tempo che intercorre fra questo momento e il successivo, nel quale il sole passa nell'emisfero australe e la luna in quello boreale (cambiando l'emisperio), è brevissimo.

7. per tale frazione di tempo (tanto), Beatrice, con il volto illuminato dal sor-

Paradiso XXIX, 2

Da "Salterio di Santa Elisabetta": le costellazioni del Montone e della Libra, Min. della scuola di Reichenau - sec. X-XI - (Cividale del Friuli, Museo Archeologico - Ms. CXXXVII)



Canto XXIX

- 1 Quando ambedue li figli di Latona,
coperti del Montone e della Libra,
fanno dell'orizzonte insieme zona.
- 4 quant'è dal punto che 'l cenit i 'nlibra
infin che l'uno e l'altro da quel cinto,
cambiando l'emisperio, si dilibra,
- 7 tanto, col volto di riso dipinto,
si tacque Beatrice, riguardando
fisso nel punto che me avea vinto.

riso, rimase in silenzio, guardando fissamente quel punto (Dio) che mi aveva abbagliato (con la sua luce).

10. Poi incominciò: « lo dico, senza chiedertelo, quello che tu desideri ascoltare, perché l'ho letto in Dio, in cui ogni luogo (ubi) e ogni tempo (quando) sono presenti (s'appunta).
13. Non per acquistare un ulteriore bene per sé, cosa che è impossibile (perché Dio è il Bene supremo e infinito), ma perché lo splendore riflesso della sua luce (cioè le creature) potesse (affermando la propria sussistenza) dire: "Io sono" (dir "Subsisto").
16. nella sua eternità, fuori del tempo, fuori dello spazio che circonda le cose (fuor d'ogni altro comprender), Dio, lo eterno amore, spontaneamente (come i piacque), si estrinsecò in nuove creature amanti (gli angeli).

Beatrice, rispondendo alla domanda inespressa di Dante (quando, dove, come Dio ha creato gli angeli; cfr. versi 46-48), ci introduce subito nel

mistero della creazione, evocando il momento, al di là del tempo e dello spazio, del primo germinare delle cose. Dio, Bene assoluto e infinito, ha creato non per necessità, ma per un atto gratuito d'amore; Egli ha voluto che il suo splendore - irradiazione della sua vita intima - avesse sussistenza in sé, dispiegandosi in «altri» esseri, distinti da Lui, dotati di proprietà e funzioni particolari, coscienti della loro esistenza. Queste nuove sussistenze, sbocciate dal suo amore, vivono a loro volta solo in quanto amano (*nuovi amor*). La dottrina esposta da Beatrice è informata al più rigoroso tomismo (cfr. *Summa Theologica* I, L, 1; *Contra Gentiles* II, 46; *De potentia* III, 17, ad 4).

19. Né prima della creazione Dio rimase inoperoso (*quasi torpente*), perché la opera della creazione (*lo discorrer di Dio sovra quest'acque*) non ebbe né un prima né un poi.

La creazione è avvenuta fuori del tempo, nell'eternità dove non esistono il prima e il poi; il tempo è il ritmo della vita delle creature e perciò non esiste senza di esse (cfr. *Convivio* IV, II, 6).

Lo discorrer di Dio sovra quest'acque: il verso è la traduzione di un'espressione della *Genesi* (I, 2) e, alludendo alle acque create da Dio e poste "sopra i cieli", Dante le identifica con la nona sfera, il Primo Mobile, cielo acqueo, la cui materia incorruttibile è trasparente come l'acqua. Il Nardi, che ha proposto questa spiegazione, cita anche le fonti della dottrina dantesca: Sant'Alberto Magno e San Tommaso.

22. La forma e la materia, unite fra di loro e allo stato puro (*purette*), uscirono (dalla mente divina) ad un'esistenza priva di difetti (*fallo*), come da un arco munito di tre corde (escono contemporaneamente) tre frecce.

Dio produsse per primi, contemporaneamente e con un unico atto creativo, la *forma* pura (gli angeli, pure intelligenze, privi di materia), la *materia* pura (la materia prima e ancora informe degli elementi) e il composto di *materia* e *forma* (i cieli). Se gli spiriti dotati di intelligenza e di volere e, soli fra tutti, capaci di dire *subsisto* (cioè di aver consapevolezza e certezza del loro essere), furono - come osserva il Nardi - "il fine principale della creazione [versi 13-18]. Dio pensò di provvederli della stanza ove esplicare la loro attività ed esercitare il loro dominio; e questa stanza è il mondo sensibile. Si che mondo intelligibile e mondo sensibile sono due realtà strettamente legate fra loro, com'è stato già

10 Poi cominciò: «Io dico, e non dimando,
quel che tu vuoi udir, perch'io l'ho visto
là 've s'appunta ogni ubi e ogni quando.

13 Non per avere a sé di bene acquisto,
ch'esser non può, ma perché suo splendore
potesse, risplendendo, dir "Subsisto".





16 in sua eternità di tempo fore,
fuor d'ogni altro comprender, come i piacque,
s'aperse in nuovi amor l'eterno amore.

19 Nè prima quasi torpente si giacque;
ché nè prima né poscia procedette
lo discorrer di Dio sovra quest'acque.

22 Forma e matera, congiunte e purette,
uscìro ad esser che non avia fallo,
come d'arco tricordo tre saette.

25 E come in vetro, in ambra od in cristallo
raggio resplende sì, che dal venire
all'esser tutto non è intervallo,

28 così 'l triforme effetto del suo sire
nell'esser suo raggìo insieme tutto
sanza distinzione in essordire.

visto nel canto precedente, là dove si parlava appunto della corrispondenza fra i cori angelici e le virtù dei cerchi corporali".

25. E come attraverso il vetro, l'ambra o il cristallo un raggio di luce passa così istantaneamente, che tra il suo giungere (in questi corpi) e il penetrarvi tutto non c'è intervallo di tempo.

28. così la triplice creazione (effetto) si irraggiò da Dio (del suo sire) tutta insieme nella pienezza del suo essere senza distinzione di tempo nell'atto di nascere (in essordire).

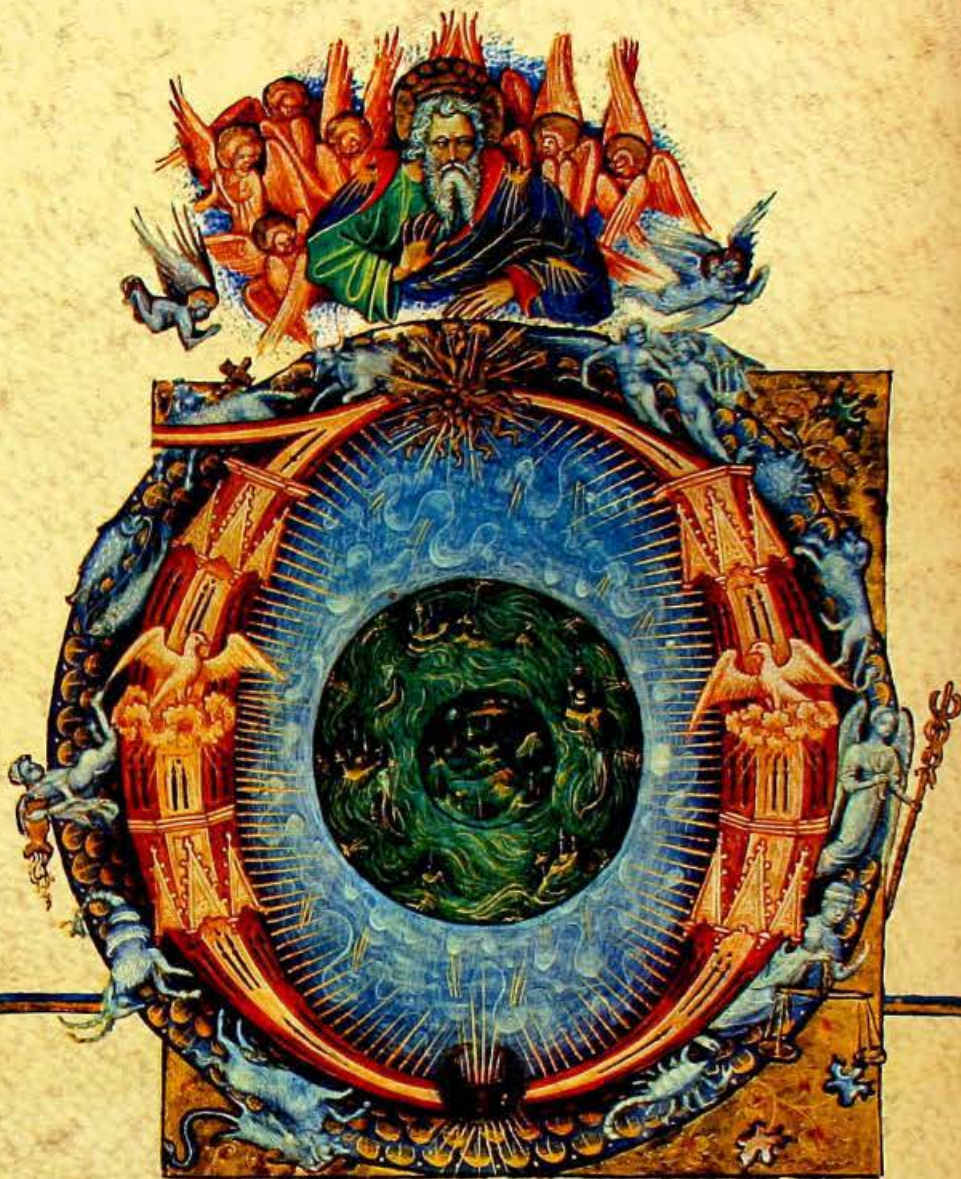
Gli angeli, la materia prima, i cieli furono creati contemporaneamente e istantaneamente. Nel concitato fervore della sua meditazione filosofica per determinare un concetto arduo ad esprimersi, Dante è ricorso a un linguaggio riccamente indicativo. Nella terzina precedente, l'immagine dell'arco non può non richiamare quella analoga del primo canto del *Paradiso* (verso 119), dove l'arco saetta tutte le creature verso un bersaglio eterno a formare il conreato... ordine, in una mirabile visione di cosmica armonia. In questa terzina un fenomeno scientifico, la propagazione della luce (allora ritenuta istantanea), pur assolvendo ad una funzione esplicativa, concorre ad orchestrare un'atmosfera ricca di trasparenza e di luminosità, diventando "motivo di colorazione ambientale, momento

indiretto dello spettacolo del paradiso, memoria di luce e nota di paesaggio" (Getto).

31. Insieme con le tre sostanze (sopra nominate) fu creato l'ordine (secondo il quale devono agire) e la struttura (costrutto) del cosmo; e quelle sostanze che furono prodotte come puro atto (gli angeli) occuparono il luogo più alto dell'universo (l'Empireo);

34. la pura potenza (la materia prima) fu posta nel luogo più basso (la parte ima); nel mezzo atto e potenza (i cieli) furono uniti insieme con un tale nodo (vime), che non potrà mai essere sciolto (già mai non si divima).

Sorretta da un tessuto scolastico man mano sollevato da impeti mistici, la lezione di Beatrice sfocia in vastità contemplative fra le più solenni (l'ave s'appunta ogni ubi e ogni quando), immette su panorami sconfinati (in sua eternità di tempo fore), suggerisce la



31 Concreato fu ordine e costrutto
alle sustanze; e quelle furon cima
nel mondo in che puro atto fu prodotto;

34 pura potenza tenne la parte ima;
nel mezzo strinse potenza con atto
tal vime, che già mai non si divima.

37 Ieronimo vi scrisse lungo tratto
di secoli delli angeli creati
anzi che l'altro mondo fosse fatto;

40 ma questo vero è scritto in molti sati
dalli scrittor desso Spirito Santo;
e tu te n'avvedrai, se bene agguati;

43 e anche la ragione il vede alquanto,
che non concederebbe che i motori
sanza sua perfezion fosser cotanto.

46 Or sai tu dove e quando questi amori
furon creati e come; sì che spenti
nel tuo disio già son tre ardori.

49 Nè giugneriesi, numerando, al venti
sì tosto, come delli angeli parte
turbò il soggetto de' vostri elementi.

52 L'altra rimase, e cominciò quest'arte
che tu discerni, con tanto difetto,
che mai da circuir non si diparte,

immagine di un'immensa fioritura negli spazi eterni (*s'aperse in nuovi amor l'eterno amore*), ritrova, attraverso lo scorcio potente di un'espressione biblica, la distesa trasparenza del cielo Cristallino (*lo discorrer di Dio sovra quest'acque*), esplora il mistero della creazione nello spazio e nel tempo, (versi 22-36) con un ragionamento nel quale la chiarezza logica e didascalica non impedisce l'esaltazione del cuore, oltre che della mente, di fronte alla struttura intima del cosmo. Si noti, a proposito di quest'ultimo fatto, la rara potenza di sintesi con la quale Dante presenta la sua cosmogonia: uscite dalla mente di Dio nello stesso istante la materia, la forma, e la materia e la forma unite insieme si dispongono immediatamente nel posto loro assegnato, secondo un ordine e un fine ben determinati: in alto l'Empireo, in basso la terra, nel mezzo i cieli. Non si può non riconoscere che tutti questi versi appaiono percorsi da una "indefinita «emozione» religiosa", "scanditi sul ritmo di

un'inebriante vita affettiva", battuti "da un respiro amplissimo, in cui è un'ansia di trascendentali certezze" (Getto). La poesia della creazione, il canto della forma e della materia ha un suo linguaggio, raro, prezioso, ricco di latinismi e di parole nuove, il quale riesce a dare il senso concreto di quel mondo teologico senza perderne l'altezza e la suggestione. Le parole o latineggianti (*ubi, subsisto, torpente, ima, vime*) o plasmate da Dante (*concreato, si divima*) ripetono - osserva con la consueta efficacia il Getto - "una condizione assai frequente nel *Paradiso*, dove il Poeta, di fronte alla eccezionale esperienza che si trova a dover ritrarre, sembra chiedere il soccorso ad un linguaggio che esca, nella sua stessa fisionomia lessicale, dalle forme consuete e quotidiane", ricorrendo a parole di un'assoluta e impensata novità, oppure alle parole dotte e auliche della lingua ufficiale della cultura e delle *Summae*. A queste due soluzioni, inoltre, il Poeta è costretto a ricorrere da un altro fatto:

l'inevitabile povertà lessicale di una lingua, come il volgare, ancora alle sue origini. Perciò - conclude il Getto - "questi latinismi, lungi dall'esaurire il loro significato nell'acquisto di una esteriore dignità stilistica a cui tenderebbe il Poeta, incapace, davanti alla sordità dell'astrusa materia, di una reale conquista di vita poetica, si pongono come simboli verbali di quella raffinata esperienza di cultura che nel *Paradiso* si celebra, come un indice linguistico della civiltà teologica e scolastica a cui Dante partecipa, come espressioni anche del clima solenne e ieratico in cui è immerso lo spirito del Poeta in questa ultima cantica".

37. San Gerolamo vi lasciò scritto che gli angeli furono creati molti (*lungo tratto*) secoli prima della creazione del mondo sensibile;

L'opinione che San Gerolamo, il grande dottore della Chiesa vissuto nel V secolo, espresse nel commentario *Super*



Paradiso XXIX, 31-36
Da "Officium Beatae
Mariae Virginis ecc.":
la creazione
dell'universo. Min.
di Belbello da Pavia
e allievi - inizio
del secolo XV -
(Firenze, Biblioteca
Nazionale - Ms.
Laadau Finaly 22 -
f. 37 v; f. 41 r)

Epistolam ad Titum (1, 2) a proposito della creazione degli angeli è confutata da San Tommaso (*Summa Theologica* I, LXI, 3).

40. ma la verità che ti ho manifestata (questo vero: gli angeli furono creati insieme con la materia prima e i cieli) è scritta in molti passi (*lati*) degli autori ispirati dallo Spirito Santo; e te ne accorgerai tu stesso, se leggerai (quei testi) con attenzione;

Le pagine della Sacra Scrittura alle quali Dante fa riferimento nei versi 40-41 sono quelle della *Genesi* (1, 1), dei *Salmi* (CII, 26), dell'*Ecclesiastico* (XVIII, 1).

43. e per quanto le è concesso di capire (*alquanto*) se ne rende conto (*il vede*) anche la ragione umana, la quale non potrebbe ammettere che le intelligenze motrici dei cieli (*i motori*) siano rimaste per tanto tempo senza essere perfette.

Senza sua perfezion: i cieli costituiscono il complemento indispensabile della perfezione degli angeli, i quali realizzano la loro virtù imprimendo e regolando il movimento delle sfere celesti: in questo compito è la perfezione del loro essere.

46. Ora tu sai dove e quando e come gli angeli furono creati, così che sono ormai soddisfatti (*spenti*) tre punti del tuo desiderio (cfr. versi 10-12).
49. Non si giungerebbe, contando, fino al numero venti con la stessa rapidità (*si tosto*) con la quale uoi parte degli angeli sconvolse la terra, il più basso (*il soggetto*) dei quattro elementi.

Un periodo di tempo brevissimo intercorse fra il momento della creazione degli angeli e la ribellione di una parte di essi (*Convivio* II, V, 12; San Tommaso - *Summa Theologica* I, LXII, 5; LXIII, 6). Contemporaneo alla ribellione e alla caduta degli angeli ribelli fu il cataclisma che sconvolse la terra, attraversata da Lucifero che andò a conficcarsi al centro di essa (cfr. *Inferno* XXXIV, 121 sgg.).

Il soggetto de' vostri elementi: la terra, secondo i principii della fisica aristotelica e scolastica, occupa, rispetto all'aria, al fuoco e all'acqua, il posto più basso.





52. Gli angeli fedeli (*l'altra*) rimasero (nell'Empireo), e incominciarono a svolgere con tanto diletto questo ufficio (*arte*) che tu vedi, che non cessano mai di girare intorno (*circuir*) (al punto luminoso).

Il compito affidato ai cori angelici è quello di volgersi intorno a Dio, rapiti nella sua contemplazione (canto XXVIII, versi 25-39), e di guidare il cielo affidato a ciascuno di essi.

55. Causa della caduta fu la maledetta superbia di Lucifero, colui che tu vedesti imprigionato (*costretto*) sotto tutti i pesi dell'universo.

Per il suo peccato di superbia (non volle riconoscere la sovranità divina), Lucifero fu confitto al centro della terra, che è anche, secondo il sistema tolemaico, il centro dell'universo, il punto al qual si traggono d'ogni parte i pesi (*Inferno* XXXIV, 110-111).

58. Quelli che tu vedi qui in cielo furono umili (*modesti*) nel riconoscere il loro essere (*se*) derivato dalla bontà di Dio, che li aveva creati capaci (*presti*) di intendere cose così grandi;

61. e perciò le loro capacità intellettuali furono accresciute (*essaltate*) per mezzo della grazia illuminante e del loro merito, così che essi hanno una volontà ferma e perfetta (nel compiere il bene).

La capacità di vedere Dio fu, negli angeli fedeli, potenziata in virtù della grazia illuminante e del loro merito (che essi acquistarono con l'accoglierla), per cui godono ora della visione diretta di Dio. Da questa dipende la ferma e piena volontà di bene degli angeli, perché, essendo Dio il Bene supremo, essi non possono che tendere necessariamente al bene (*San Tommaso - Summa Theologica* I, LXII, 8).

Paradiso XXIX, 13-15

"Scene della Creazione" di scuola bizantina del sec. XIII. (Venezia, Basilica di San Marco - Atrio - Cupola della Creazione e del Peccato originale)



55 Principio del cader fu il maladetto
 superbir di colui che tu vedesti
 da tutti i pesi del mondo costretto.

58 Quelli che vedi qui furon modesti
 a riconoscer sé dalla bontate
 che li avea fatti a tanto intender presti;

61 per che le viste lor furo essaltate
 con grazia illuminante e con lor merto,
 sì c' hanno ferma e piena voluntate.

64 E non voglio che dubbi, ma sie certo
 che ricever la grazia è meritorio,
 secondo che l'affetto l' è aperto.

67 Omai dintorno a questo consistorio
 puoi contemplare assai, se le parole
 mie son ricolte, sanz'altro aiutorio.

70 Ma perché in terra per le vostre scole
 si legge che l'angelica natura
 è tal, che 'ntende e si ricordà e vole,

73 ancor dirò, perché tu veggì pura
 la verità che là giù si confonde,
 equivocando in sì fatta lettura.

76 Queste sustanze, poi che fur gioconde
 della faccia di Dio, non volser viso
 da essa, da cui nulla si nasconde:

79 però non hanno vedere interciso
 da novo obietto, e però non bisogna
 rememorar per concetto diviso;

82 sì che là giù, non dormendo, si sogna,
 credendo e non credendo dicer vero;
 ma nell'uno è più colpa e più vergogna.

Paradiso XXIX, 55-57

La Commedia, Paradiso.
Min. di Giovanni di Paolo -
sec. XV - (Londra, British
Museum - Ms. Yates
Thompson 36 - f. 181 r)

Paradiso XXIX, 76-78

La Commedia, Paradiso.
Min. di Giovanni di Paolo -
sec. XV - (Londra, British
Museum - Ms. Yates
Thompson 36 - f. 180 r)

64. E non voglio che tu abbia qualche dubbio, ma sii persuaso che il ricevere la grazia divina costituisce un merito proporzionale alla misura dell'affetto con cui essa si riceve (secondo che l'affetto l'è aperto).

Per dissipare gli ultimi dubbi di Dante, Beatrice aggiunge un chiarimento a quanto ha affermato nei versi 61-63: la Grazia è causa di merito per chi la riceve e il merito consiste nella disposizione d'amore con cui la creatura la accetta ed è proporzionato a tale amore. Il merito degli angeli fedeli fu quello di aver saputo accogliere con umiltà (cfr. verso 58) e con amore la Grazia loro concessa al momento della creazione; questo atteggiamento li rese meritevoli di un ulteriore, potente accrescimento di Grazia (cfr. versi 61-62).

67. Ormai se hai bene ascoltato e meditato (ricolte) le mie parole, puoi capire, riguardo al tema del consorzio (consistorio) angelico, molte cose senza nessun altro aiuto (aiutorio).

70. Ma poiché in terra nelle vostre scuole

tura) si chiamano con uno stesso nome due cose diverse (equivocando).

Con due espressioni (vostre scuole... equivocando) nelle quali è già visibile il disdegno per le dispute inutili o addirittura capziose (cfr. l'invettiva della parte finale del canto), Beatrice si appresta a confutare alcune posizioni teologiche del tempo. Queste attribuivano agli angeli le stesse facoltà dell'anima umana, usando in senso improprio i termini intelligenza, memoria, volontà.

76. Gli angeli, dal momento in cui godettero (fur gioconde) della visione diretta di Dio, non distolsero mai il loro sguardo da Lui, nel quale tutto è presente:

79. perciò (però) in essi la conoscenza non è mai interrotta (interciso) da un oggetto nuovo, e per tale motivo non hanno bisogno di ricordare (rememorar) un concetto (temporaneamente) dimenticato (diviso: separato, allontanato).

82. così che in terra si sogna ad occhi aperti, sia da parte di coloro che credono (in buona fede) di insegnare la verità, sia da parte di coloro che sono



si insegna (si legge) che gli angeli sono dotati di intelligenza (ntende) e di memoria (si ricorda) e di volontà (vole).

73. prolungherò il mio discorso, affinché tu possa vedere nella sua purezza la verità che in terra viene distorta (si confonde), poiché in questi insegnamenti (let-

coscienti di non dire la verità, anche se la colpa e la vergogna più grandi sono da addebitare a questi ultimi.

Delle tre facoltà erroneamente attribuite agli angeli, Dante analizza compiutamente solo quella della memoria: gli angeli, contemplando Dio nel quale è pre-

Dante e Beatrice
contemplano le
gerarchie angeliche.
Disegno di Sandro
Botticelli -
a. 1480 circa-1490 -
(Berlino, Gabinetto
delle Stampe -
Museo di Stato)

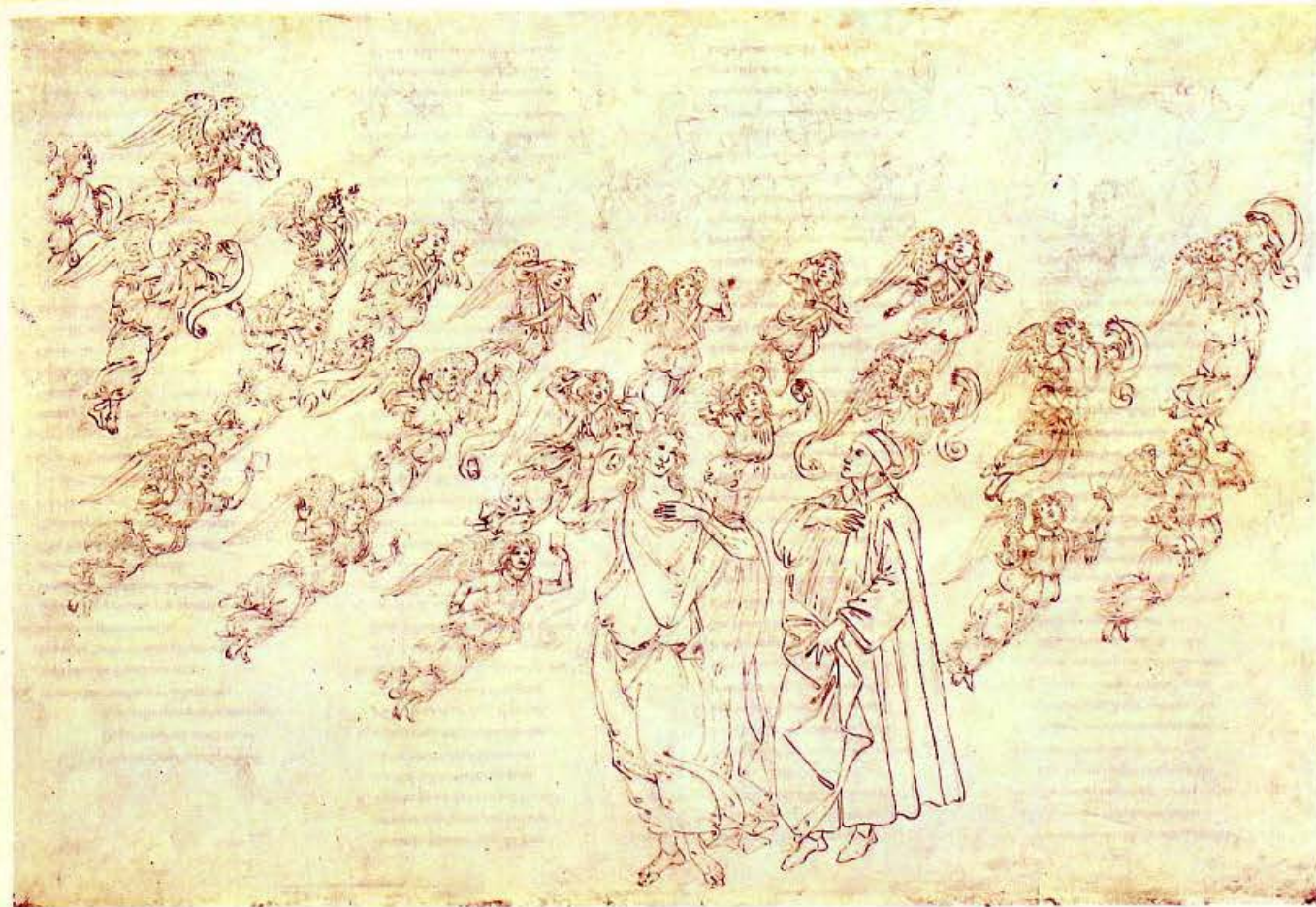


sente anche il passato, non hanno necessità di ricordare: il loro vedere, fisso nell'eterna luce, è immutabile senza bisogno di passare da un concetto all'altro (versi 79-81), come avviene invece negli uomini. Il Nardi ricorda, a questo proposito, che Dante non solo si discosta dalla dottrina di Sant'Alberto Magno e di altri scolastici, ma anche da quella di San Tommaso.

85. Voi sulla terra non procedete tutti sulla stessa via negli studi filosofici; a tal punto vi lasciate trascinare dal desiderio e dalla preoccupazione (*pensero*) di apparire (*abili e ingegnosi*)!
88. E tuttavia questa ambizione è tollerata (*si comporta*) in cielo con minore sdegno di quando la Sacra Scrittura viene posposta (alle dottrine filosofiche), oppure di quando ne viene distorto il significato.
91. Non si pensa sulla terra (*vi*) quanto sangue di martiri sia costata la diffusione (della parola divina) nel mondo, e quanto sia gradito (a Dio) chi si accosta ad essa con umiltà.
94. Ciascuno si ingegna ed escogita (*face: fa*) novità per mettersi in mostra; e queste novità vengono accolte ed esposte (*son trascorse*) dai predicatori mentre viene trascurato il Vangelo.

Il ricordo molesto di inutili dispute fi-

- 85 Voi non andate giù per un sentero filosofando; tanto vi trasporta l'amor dell'apparenza e 'l suo pensiero!
- 88 E ancor questo qua su si comporta con men disdegno che quando è posposta la divina scrittura, o quando è torta.
- 91 Non vi si pensa quanto sangue costa seminarla nel mondo, e quanto piace chi umilmente con essa s'accosta.
- 94 Per apparer ciascun s'ingegna e face sue invenzioni; e quelle son trascorse da' predicatori e 'l Vangelio si tace.
- 97 Un dice che la luna si ritorse nella passion di Cristo e s'interpose, per che 'l lume del sol giù non si porse;



Dante e Beatrice
contemplano le
gerarchie angeliche.

Disegno di Sandro
Botticelli -

a. 1480 circa-1490 -
(Berlino, Gabinetto
delle Stampe-
Museo di Stato)

100 e mente, ch  fa luce si nascose
da s ; per  all' Ispani e all' Indi,
come a' Giudei, tale eclissi rispose.

103 Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindi
quante si fatte favole per anno
in pergamo si gridan quinci e quindi;

106 s  che le pecorelle, che non sanno,
tornan del pasco pasciute di vento,
e non le scusa non veder lo danno.

109 Non disse Cristo al suo primo convento:
"Andate, e predicate al mondo ciance";
ma diede lor verace fondamento.

112 E quel tanto son  nelle sue guance,
s  ch'a pugnar per accender la fede
dell' Evangelio fero scudo e lance.

losifiche intorno alla natura degli an-
geli aveva turbato (versi 70-75) la se-
rena contemplazione della verit  fatico-
samente raggiunta, immettendo, nella sfe-
ra speculativa, il tono della rampogna.
Allorch  l'indagine di Beatrice si sposta,
dai teologi e dagli esegeti biblici, ai
predicatori ai quali   stato affidato il
compito di far conoscere la vera parola
di Dio, il rimprovero si trasforma in
invettiva e l'invettiva si colora di ama-
ro sarcasmo, come sempre avviene in
Dante, ogniquale volta la polemica, dal
campo culturale e filosofico, si trasfe-
risce a quello morale-religioso.

97. C'  chi dice che al momento della morte
di Cristo la luna torn  indietro sul
proprio cammino (si *ritorse*) e si in-
terpose (fra il sole e la terra), per cui
(a causa dell'eclissi cos  provocata) la
luce del sole non pot  mostrarsi in
terra;

100. e costui sostiene una cosa falsa, per-
ch  il sole si oscur  da s  (non per in-
terposto oggetto); perci  tale eclissi ap-
parve (*rispose*; *corrispose*) ai popoli del-
la Spagna e dell'India come ai Giudei.

Beatrice precisa i motivi della sua in-
vettiva con un esempio delle astruse
discussioni dei predicatori. L'oscurit ,
che si diffuse all'improvviso sulla terra
al momento della morte di Cristo (*Mat-
teo* XXVII, 45; *Marco* XV, 33; *Luca*
XXIII, 44), sarebbe stata provocata

dalla luna, la quale, violando il suo corso naturale, sarebbe ritornata indietro nel suo cammino interponendosi fra la terra e il sole. Se così fosse stato, tale eclissi sarebbe risultata parziale, laddove le testimonianze dei vangeli sono concordi nell'affermare che la tenebra si diffuse non solo sulla Palestina, ma su tutto l'occidente (*Ispani*) e su tutto l'oriente (*Indi*). Da notare che l'opinione contro la quale Dante polemizza con tanta asprezza è quella di San Tommaso (*Summa Theologica* III, XLIX, 2).

103. In Firenze non vi sono tanti Lapi e Bindi (due nomi molto comuni in quella città) quante sono le favole di tal genere che ogni anno (per anno) dal pulpito si bandiscono (si gridano) dovunque (quinci e quindi),
106. così che i fedeli (le pecorelle) ignoranti tornano dalla predica (del pasco) pasciuti di chiacchiere inutili (di vento), e il fatto di non veder il danno (che deriva loro da una tale predicazione) non li giustifica (perché dimostra la loro leggerezza e la loro ignoranza delle verità fondamentali della fede).
109. Cristo non disse alla sua prima comunità (quella degli apostoli): "Andate, e predicate ciance al mondo"; ma diede loro una verità sicura (verace fondamento).

Le parole rivolte da Gesù ai suoi discepoli ("Andate per tutto il mondo, predicate il Vangelo ad ogni creatura"; Marco XVI, 15) sono riprese da Beatrice con un'apparente blasfema sostituzione: al posto di "Vangelo" il termine ciance, nel quale sembra condensarsi tutto lo sdegno del Poeta. L'impeto non si disperde in forme oratorie, ma si raccoglie e si incide in questa parola, nella sua tensione, nel suo peso.

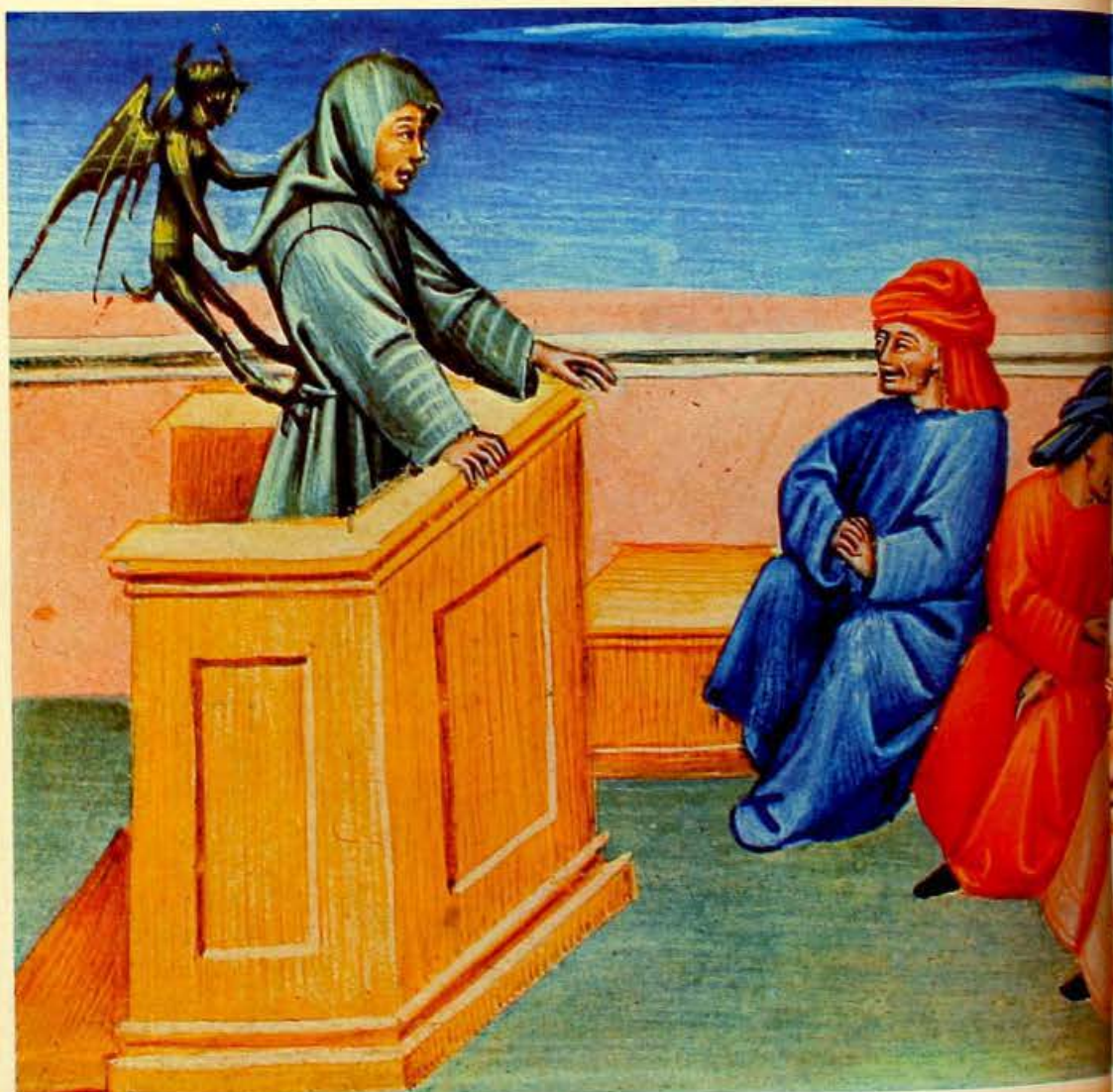
112. E quella dottrina (quel tanto) risuonò sulla bocca degli apostoli (nelle sue guance), così che nella lotta per la diffusione della fede, essi non usarono altra arma (scudo e lance) che il Vangelo.
115. Ora si va a predicare con motti di spirito e sciocche piacevolezze (iscede), e purché si rida molto (ben) (da parte degli ascoltatori), il cappuccio (del predicatore) si gonfia (di vanità), e non si richiede altro (né da lui né dagli ascoltatori).

Lo sdegno - commenta il Grabher - "detta una delle più dense e concise rappresentazioni. Hai la predica-spettacolo dove al senso plebeo dell'indegno frate, che trascina le cose più sacre tra motti e iscede, risponde la supina e volgare soddisfazione della folla, quel pieno e grasso «ridere» e

115 Ora si va con motti e con iscede
a predicar, e pur che ben si rida,
gonfia il cappuccio, e più non si richiede.

118 Ma tale uccel nel becchetto s'annida,
che se 'l vulgo il vedesse, vederebbe
la perdonanza di ch'el si confida;

121 per cui tanta stoltezza in terra crebbe,
che, senza prova d'alcun testimonio,
ad ogni promission si correrebbe.



Paradiso XXIX, 115-120; 124-126
La Commedia, Paradiso. Min. di Giovanni di Paolo

124 Di questo ingrassa il porco sant'Antonio,
e altri assai che sono ancor più porci,
pagando di moneta senza conio.

127 Ma perché siam digressi assai, ritorci
li occhi oramai verso la dritta strada,
sì che la via col tempo si raccorci.

130 Questa natura sì oltre s'ingrada
in numero, che mai non fu loquela
né concetto mortal che tanto vada:



sec. XV - (Londra, British Museum -
Ms. Yates Thompson 36 - f. 182 r)

la figura tronfia del frate è tutta in un particolare - *gonfia il cappuccio* - che, con estrosa genialità, trasferisce e condensa nell'abito un carattere della persona: creando un grottesco così amaro, così corporalmente figurativo e così pre-gno di riflessi spirituali. E come contrappunto all'immagine del frate borioso e volgare, tutto «pasciuto di vento», s'insinua sorda, sinistra, la invisibile presenza di quel demonio rimpicciuito e subsannante, che s'annida proprio nel gonfio cappuccio: *Ma tale uccel nel becchetto s'annida...* (verso 118)".

118. Ma nella punta (*becchetto*) del cappuccio (del frate) si nasconde un uccello tale (il diavolo) che, se il popolo lo vedesse, si accorgerebbe di che genere sono le indulgenze (*perdonanza*) (promesse dai frati) nelle quali ripone la sua fiducia:

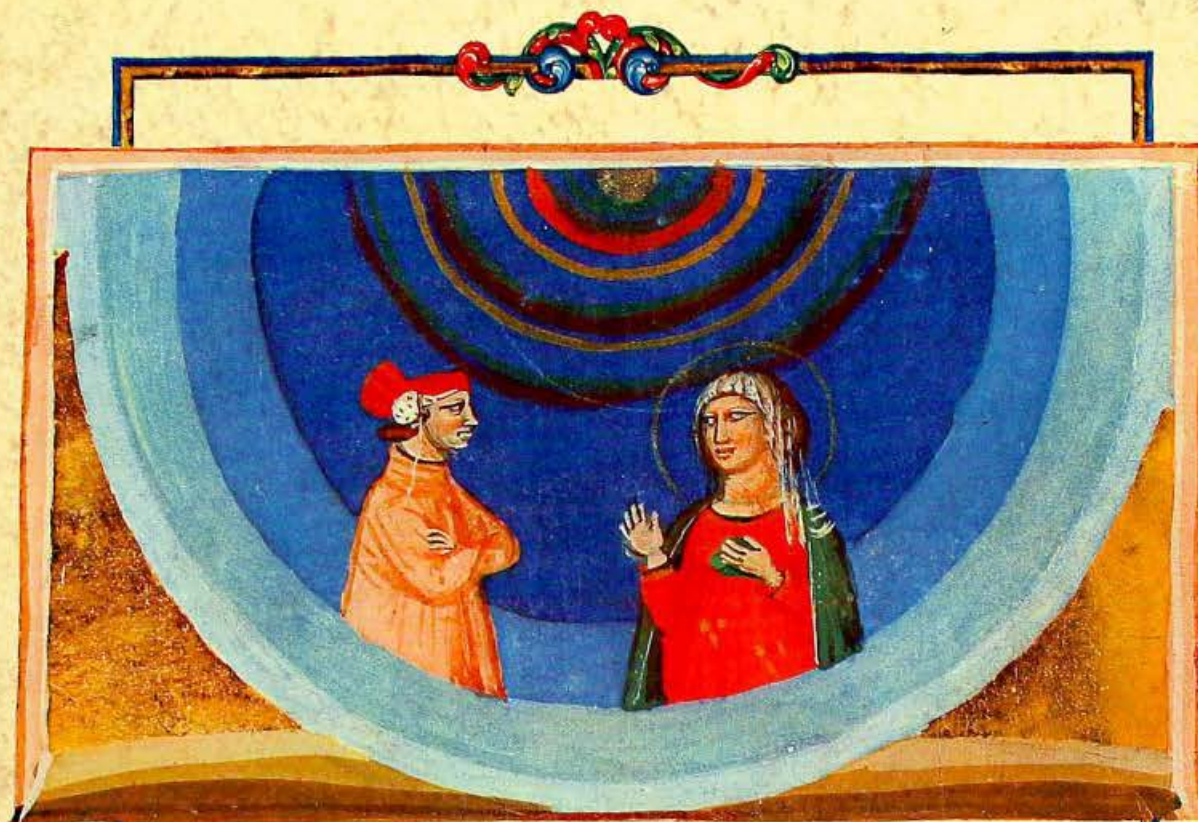
121. e per tale motivo (per la fiducia nelle indulgenze) è tanto aumentata la stoltezza umana, che tutti sarebbero pronti ad accorrere ad ogni promessa, senza chiedere nessuna testimonianza (che comprovi la concessione dell'indulgenza da parte della legittima autorità religiosa).

124. Di questa incredulità si ingrassa il porco di Sant'Antonio, e (s'ingrassano) persone peggiori dei porci stessi, pagando con monete false (*senza conio*) (cioè: contraccambiando le offerte dei fedeli con false promesse di indulgenze e di grazie).

Sant'Antonio (eremita egiziano morto nel 356), che nel Medioevo era comunemente rappresentato con un maiale ai piedi, per simboleggiare il diavolo tentatore da lui vinto, fu, in seguito, considerato protettore degli animali. I frati antoniani solevano allevare maiali che erano venerati come sacri dal popolo (giravano per le vie della città ed entravano perfino nelle case) e mantenuti con le offerte dei fedeli.

L'espressione il porco *sant'Antonio* rispecchia un uso del volgare antico, per cui, allorché il complemento di specificazione era rappresentato da un nome proprio, si ometteva la preposizione «di». Il linguaggio, nei versi 124-126, precipita nel plebeo e nel grottesco, mentre i versi respirano un'aura di peccato che riporta il lettore alle pagine dense di scherno e di depravazione dell'*Inferno*. Beatrice è qui, come tanti altri personaggi della *Commedia*, un portavoce fedele di Dante, dello spirito iroso e polemico del Poeta, ma non ha visto male il Tommaseo, allorché ha scritto che "il cenno de' porci non è cosa degna di Beatrice e del paradiso".

127. Ma poiché ci siamo allontanati (*digressi*) molto (dal nostro tema), rivolgi or-



Dante e Beatrice nel Primum Mobile.
La Commedia, Paradiso, Min. di scuola
probabilmente fiorentina - metà del
sec. XIV - (Londra, British Museum -
Ms. Eg. 943 - f. 177 v)

133 e se tu guardi quel che si revela
per Daniel, vedrai che 'n sue migliaia
determinato numero si celsa.

136 La prima luce, che tutta la raia,
per tanti modi in essa si recepe,
quanti son li splendori a ch' i' s'appaia.

139 Onde, però che all'atto che concepe
segue l'affetto, d'amar la dolcezza
diversamente in essa ferve e tepe.

142 Vedi l'eccelso omai e la larghezza
dell'eterno valor, poscia che tanti
speculi fatti s' ha in che si spezza,

145 uno manendo in sé come davanti».

mai la tua attenzione verso l'argomento
principale (la dritta strada), così che
la via (che ci resta da percorrere) si
abbrevi in armonia col (poco) tempo

(che ci rimane da passare in questo
cielo).

130. Gli angeli (questa natura) raggiungo-

no un numero così sterminato (si oltre
s'ingrada in numero), che non ci fuo-
no mai parola o concetto umano capa-
ci di rappresentarlo (che tanto vada);

133. e se tu consideri quello che viene r-
velato da Daniele, vedrai che nelle
migliaia (di cui parla) il numero pre-
ciso rimane nascosto (si celsa).

Il profeta Daniele in un passo del suo
libro (VII, 10) scrive: "mille migliaia
Lo servivano e diecimila decine di mi-
gliaia stavano in piedi davanti a Lui".

136. La luce di Dio, che irraggia tutta la
natura angelica (tutta la raia), è ri-
cevuta (si recepe) in essa in tanti modi
diversi, quanti sono i singoli angeli (li
splendori) con i quali essa li si unisce
(a ch' i' s'appaia).

139. Per tale motivo (onde), poiché (però)
all'atto della visione intellettuale (atto
che concepe) di Dio è proporzionato
(segue) l'affetto, la dolcezza dell'amore
(verso di Lui) nella natura angelica
(in essa) è più o meno intensa (diver-
samente... ferve e tepe).

142. Considera ora l'altezza (l'eccelso) e
l'immensità (la larghezza) di Dio (et-
terno valor), poiché ha creato un nu-
mero così grande di specchi (gli an-
geli) nei quali la sua luce si riflette
in modi diversi (si spezza),

145. conservando la sua immutabile unità
(uno manendo in sé) come prima (della
creazione)».

Dopo la digressione (così il Poeta stes-
so la definisce nei versi 127-129) rela-
tiva ai falsi predicatori delle verità cri-
stiane, la voce di Beatrice ritrova, nella
ultima parte del canto, la limpidezza di
accenti e la purezza d'emozioni della
prima parte di esso. Dopo la contempla-
zione di un universo infinitamente mol-
teplice, il pensiero si placa nel richiamo
all'unità Dio. Un soffio di infinito agita
i versi 130-145 e tutti sono un solo
"brivido di luce e di amore" (Cetto),
e "in un'onda d'infinito si dilata la chiu-
sa dal canto".

aradiso, Canto XXX

Scomparsi alla vista dei due pellegrini celesti il punto luminoso e i nove cerchi angelici ruotanti intorno ad esso, il Poeta si volge di nuovo a guardare Beatrice: la bellezza della sua donna è tale che egli si sente incapace di descriverla.

Riprendendo a parlare, Beatrice rivela al discepolo che essi non si trovano più nel Primo Mobile, l'ultimo dei cieli fisici, ma sono ascesi all'Empireo. Nella decima sfera ha la sua sede Dio e godono l'eterna beatitudine le due "milizie" del cielo, quella degli angeli e quella dei beati, questi ultimi con lo stesso aspetto che avranno nel giorno del Giudizio Universale, allorché ciascuno riprenderà il proprio corpo. Dopo essere rimasto abbagliato dallo splendore dell'Empireo, il Poeta, riacquistando la vista, si accorge che i suoi occhi sono diventati capaci di sopportare anche la luce più fulgida.

Dapprima Dante osserva un fiume di luce che scorre tra due rive fiorite. Dal fiume escono innumerevoli faville che, dopo essersi posate sui fiori, ritornano nel mitico gurgine dal quale erano uscite. Questa visione - spiega Beatrice - è solo un "umbrifero prefazio" di ciò che è realmente e che Dante, per le sue deboli capacità umane, non può ancora cogliere nella sua integrità. Allorché il suo sguardo ha preso nuovo vigore, il Poeta vede che quel fiume di luce ha assunto una forma circolare e che i fiori non erano altro che i beati e le faville gli angeli. La visione diventa sempre più chiara: l'Empireo ha la forma di un grande anfiteatro, i cui seggi sono occupati dai santi. Su un seggio vuoto Dante scorge una corona: quello - commenta Beatrice - è il posto riservato ad Arrigo VII, l'imperatore che tenterà, inutilmente, di porre termine alle lotte politiche che tormentano l'Italia, e che troverà nel pontefice Clemente V il suo più fiero avversario.

INTRODUZIONE CRITICA

La mistica rosa dell'Empireo è il punto di chiusura e di trasfigurazione delle componenti strutturali che hanno fatto nerbo, di canto in canto, attraverso tutto il *Paradiso*. Se la Sacra Scrittura ha offerto al Poeta lo spunto per l'immagine iniziale del fiume di luce, ben presto al ricordo biblico si sovrappone la consapevolezza e la sapienza dell'artista, che ricorre ad una serie ininterrotta di immagini (*due rive dipinte di mirabil primavera... d'ogni parte si mettien ne' fiori, quasi rubin che oro circumscrive... miro gurge... li topazii... 'l rider dell'erbe... come elivo in acqua di suo imo si specchia... nel verde e ne' fioretti opimo... rosa sempiterna, che si dilata ed ingrada e redole*), legate a una ben precisa tradizione di stile - quella del dolce stil novo - e a quel senso del prezioso, del raffinato e dell'elegante che Dante ha tante volte mostrato nella *Vita Nova* e nella stessa *Commedia*, in particolare nella terza cantica. Tuttavia non è possibile - senza falsarne il significato - astrarre, isolandola, questa raffinatezza di linguaggio e di immagini, perché essa è un elemento della complessa poesia del canto XXX; ma quest'ultima non si esaurisce qui, come non si esaurisce neppure in motivi puramente mistici. Il Varese scrive con molta efficacia: "La visione dell'Empireo e la gioia che l'accompagna, non è, a propriamente parlare, gioia mistica, ma intellettuale, conoscitiva: la gioia, lo slancio e la commozione sentimentale, il movimento, il trepidare dell'amore, viene forse dopo, non prima. Di questo sentire sono prova la struttura, la composizione artistica e l'ispirazione dei canti trentesimo e trentunesimo. Si direbbe che lo spirito francescano e mistico abbia alimentato momenti e motivi particolari nell'ispirazione dantesca, abbia soprattutto messo il calore e la libertà di questa ispirazione, ma non regga l'ordine e la composizione, né in senso strutturale, né in senso estetico. La poesia di questo canto giuoca sulla continua presenza e consapevolezza dell'autore ch'è insieme personaggio: la visione si accompagna sempre con la storia e con la coscienza dei modi di essa, con la collaborazione attiva e continua dello scrittore. Qui tuttavia lo stesso tramutarsi di visione in visione, questo passaggio dalla umana alla rosa, è sentito nella precisione e nella netta intensità, nella fermezza dell'ordine e dell'intelligenza, che gusta la bellezza quasi come un aspetto, un limpido manifestarsi in se stessa. La stessa poesia didascalica si raccoglie e si riflette nel vigore, ma insieme nella chiarezza dell'espressione. Le immagini non hanno un valore episodico o antologico, ma sono un chiarimento, sono diretta espressione di ciò che il Poeta ha visto e vuol farci vedere; sono, in questo senso, il paradiso stesso".

Se nel canto XXXIII il motivo dominante sarà quello di una grandezza eccedente le umane capacità, nei tre canti che lo precedono, e in modo particolare nel XXX,

il motivo dominante è da cercarsi in un sentimento di ebbrezza sempre temperato da un controllato atteggiamento razionale, il quale non pretende di definire, attraverso una serie di immagini, il mondo dell'Empireo, bensì di suggerirne la vastità infinita e la ricchezza incommensurabile. È sufficiente, a questo proposito, prendere in esame l'ultima parte del canto. Dopo il turbine d'ebbrezza che troviamo nei versi 97-99 (*o isplendor di Dio...*), ecco un'immagine classicamente precisa e concreta (*e' si distende in circular figura...*) e, dopo il felicissimo ritorno alla visione del verde e dei fioretti nel delicato quadro dei beati colti in un moto di candido autocompiacimento, il Poeta misura lo spazio che lo circonda (*la vista mia nell'ampio e nell'altezza non si smarriva*), annotando, con precisa attenzione, che le leggi della natura perdono ogni validità dove Dio è presente direttamente. Pervaso ormai dalla presenza del divino, lo spirito dantesco non dimentica, al tempo stesso, l'attualità spaziale e temporale. Vibrante, ma sempre dominato da una insuperabile padronanza tecnica, appare l'entusiasmo del Poeta nella terzina seguente (*nel giallo della rosa sempiterna...*), dove la dilatazione coloristica ed estensiva è tale da superare tutte le amplificazioni precedenti, ed è concentrata tutta nel secondo verso, in virtù di un'abile struttura sintattica e metrica: in tre verbi sono sintetizzate tre immagini piene e scandite (*si dilata... ingrada... redole*). Poi l'entusiasmo sembra travolgere il Poeta (*mira quanto è 'l convento delle bianche stole! Vedi nostra città quant'ella gira: vedi li nostri scanni sì ripieni*), finché l'imperiosa necessità di sostare, di evitare ogni possibile degenerazione emotiva e stilistica, non verrà bruscamente ad interromperlo. Si avrà allora, in un certo senso, un completo capovolgimento di prospettiva: da una contemplazione, per così dire, quantitativa, dell'Empireo, si passa a quella condensata in un solo punto, il *gran seggio* preparato per l'*alto Arrigo*. Anche ora, quando sarebbe facile per Dante abbandonarsi a una facile polemica politica, la sua poesia resta controllatissima; la sublimazione della figura dell'imperatore tedesco potrebbe essere definita l'"idealizzato archiviamento" (Guidubaldi) del proprio sogno politico: eppure non c'è nulla che riveli il suo interno tormento, nulla che parli di odio o di personale vendetta. Anche nei confronti del papa ingannatore il Poeta lascia l'ultima parola a Dio, che deciderà secondo la sua giustizia.

Una potente e continua intelligenza ha qui distribuito gli elementi e i motivi della rappresentazione, ha trovato un chiaro rapporto tra il cielo che si esprime nelle immagini e nelle forme della terra, e la terra, le cose e gli interessi della terra che prendono posto e dimensione in cielo, tra quello che Dante oggettivamente vuol farci sentire nella visione del paradiso e lo sguardo con il quale egli segue e descrive la tensione e il procedere di questa visione.

Paradiso XXX, 64-69

Min. di Giovanni di Paolo - sec. XV - (Londra,
British Museum - Ms. Yates Thompson 36 - f. 183 r)



Canto XXX

- 1 Forse semilia miglia di lontano
ci ferve l'ora sesta, e questo mondo
china già l'ombra quasi al letto piano,
- 4 quando il mezzo del cielo, a noi profondo,
comincia a farsi tal, ch'alcuna stella
perde il parere infino a questo fondo;
- 7 e come vien la chiarissima ancella
del sol più oltre, così 'l ciel si chiude
di vista in vista infino alla più bella.
- 10 Non altrimenti il triunfo che lude
sempre dintorno al punto che mi vinse,
parendo inchiuso da quel ch'elli 'nchiude,

1. Il mezzogiorno (l'ora sesta) arde (ferve) lontano dal punto dove siamo forse a distanza di seimila miglia, e la terra (questo mondo) inclina (china) già il suo cono d'ombra fino quasi a portarlo sul piano dell'orizzonte (quasi al letto piano).
4. quando lo spazio celeste (il mezzo del cielo), per noi più lontano (a noi profondo), incomincia a rischiararsi (a farsi tal), tanto che alcune stelle non sono più visibili (perde il parere) fin quaggiù sulla terra (infino a questo fondo);
7. e non appena avanza (vien... più oltre) l'aurora, la luminosa (chiarissima) ancella del sole, ecco che (così) il cielo (rischiarandosi) spegne tutte le sue luci, una stella dopo l'altra (di vista in vista), finché scompare anche la più fulgente (infino alla più bella).

I nove cerchi luminosi dei cori angelici scompaiono agli occhi di Dante spegnendosi e allontanandosi lentamente come stelle all'apparire dell'alba. Questo il valore significante della dotta e complessa perifrasi astronomica che occupa i primi nove versi del canto. La prima terzina offre un'indicazione spaziale e temporale nello stesso tempo: quando, allo schiudersi del mattino, le stelle incominciano a dileguarsi, noi ci troviamo a circa seimila miglia di distanza dal punto nel quale il sole è a mezzogiorno (l'ora sesta: secondo l'uso canonico, le dodici ore del giorno si dividevano in quattro parti di tre ore ciascuna: terza, sesta, nona, vespero). Poiché l'astronomo arabo Alfragano, le cui teorie erano spesso accettate da Dante, aveva fissato la lunghezza della circonferenza terrestre in 20.400 miglia (cfr. anche *Convivio* III, V, 11; IV, VIII, 7), la misura di seimila miglia equivale a poco più della quarta parte (o quadrante) di essa, e ogni quadrante, rispetto al corso del sole, corrisponde a sei ore. Occorrono, dunque, circa sette ore prima che il sole tocchi il mezzogiorno nel punto in cui ci troviamo e manca perciò un'ora al sorgere del sole (infatti dal sorgere del sole a mezzogiorno passano, nel periodo equinoziale, sei ore). Intanto il cono d'ombra che la terra proietta nello spazio e che si trova sempre in posizione diametralmente opposta a quella del sole, si abbassa con il suo vertice, sull'orizzonte, dalla parte occidentale, mentre il sole si abbassa sull'orizzonte dalla parte orientale.

Il mezzo del cielo, a noi profondo: più volte Dante si è servito dell'espressione *mezzo del cielo* per indicare lo spazio che si trova tra l'occhio e l'oggetto che esso guarda (*Purgatorio* I, 15; *XXIX*, 45; *Paradiso XXVII*, 74). Con un'ulteriore specificazione, Dante precisa che intende riferirsi a tutto lo spazio celeste fino al cielo più profon-

do (cioè più alto rispetto a chi si trova sulla terra), quello delle stelle fisse.

Il canto precedente si è chiuso su uno spettacolo di divina unità ed eternità (*uno manendo in sé come davanti*), e il proemio del XXX, utilizzando sapientemente una notazione scientifica non priva di qualcosa di indefinito (*forse... quasi*), prolunga l'eco di quella cadenza di infinito nella stupenda immagine di un cielo prossimo all'alba, nel quale le stelle si spengono ad una ad una. Siamo di fronte ad un possente dilagare di paesaggio celeste che riecheggia le molteplici immagini (fra le più belle del *Paradiso*) dal Poeta dedicate, nei canti XXVIII e XXIX, alla rappresentazione della fervida attività creatrice di Dio e del perpetuo, osannante girare dei cerchi angelici intorno al punto luminoso. Nella stessa disposizione interiore con la quale ha cantato i misteri della creazione e degli angeli - una intensa emozione del cuore che la mente ordina e organizza in chiare e definite forme poetiche - Dante si appresta a descrivere l'Empireo. Ma prima di giungere al lume in forma di rivera (verso 61), il lettore incontrerà 21 versi di appassionata celebrazione di Beatrice, che è vicina a Dante per l'ultima volta (nel canto seguente, infatti, dagli spazi dell'Empireo sorriderà al Poeta che la prega da lontano). L'integrazione di motivi celesti e terreni presente nell'inno a Beatrice - persona divina, ma sempre donna amata ed amante - permea anche la rappresentazione iniziale del canto: "forse non mai in tutta la *Commedia* il cielo fisico e il cielo spirituale si sono compenetrati come in questa apertura (*forse seimila miglia di lontano ci ferve l'ora sesta*). L'imprecisione voluta, quell'umanissimo forse del primo verso c'introducono in uno spettacolo cosmico, in una immensa e ardita scenografia. La impressione di vastità infinita, il confronto tra il nostro mondo, pieno ormai d'ombra e il fervido sole degli antipodi, il lento cadere delle stelle e l'apparire dell'aurora ci portano a quella concentrazione pensosa che l'uomo prova e Dante poeta ha sentito dinanzi al volgere della giornata e dei cieli, delle stelle e della notte" (Varese).

10. Allo stesso modo il coro trionfale (il *trionfo*) dei nove cerchi angelici il quale tripudia (*lude*) sempre intorno al punto centrale che mi aveva abbagliato (*mi vinse*), e che sembrava contenuto (*parendo inchiuso*) dai cerchi angelici (*da quel*) mentre in realtà li contiene (*inchiude*) nella sua onnipotenza divina.

13. a poco a poco impallidi (*si stinse*) scomparendo alla mia vista; per cui (per *che*) il non veder più nulla (*nulla vedere*) e l'amore per Beatrice m'indussero a volgere gli occhi verso di lei.

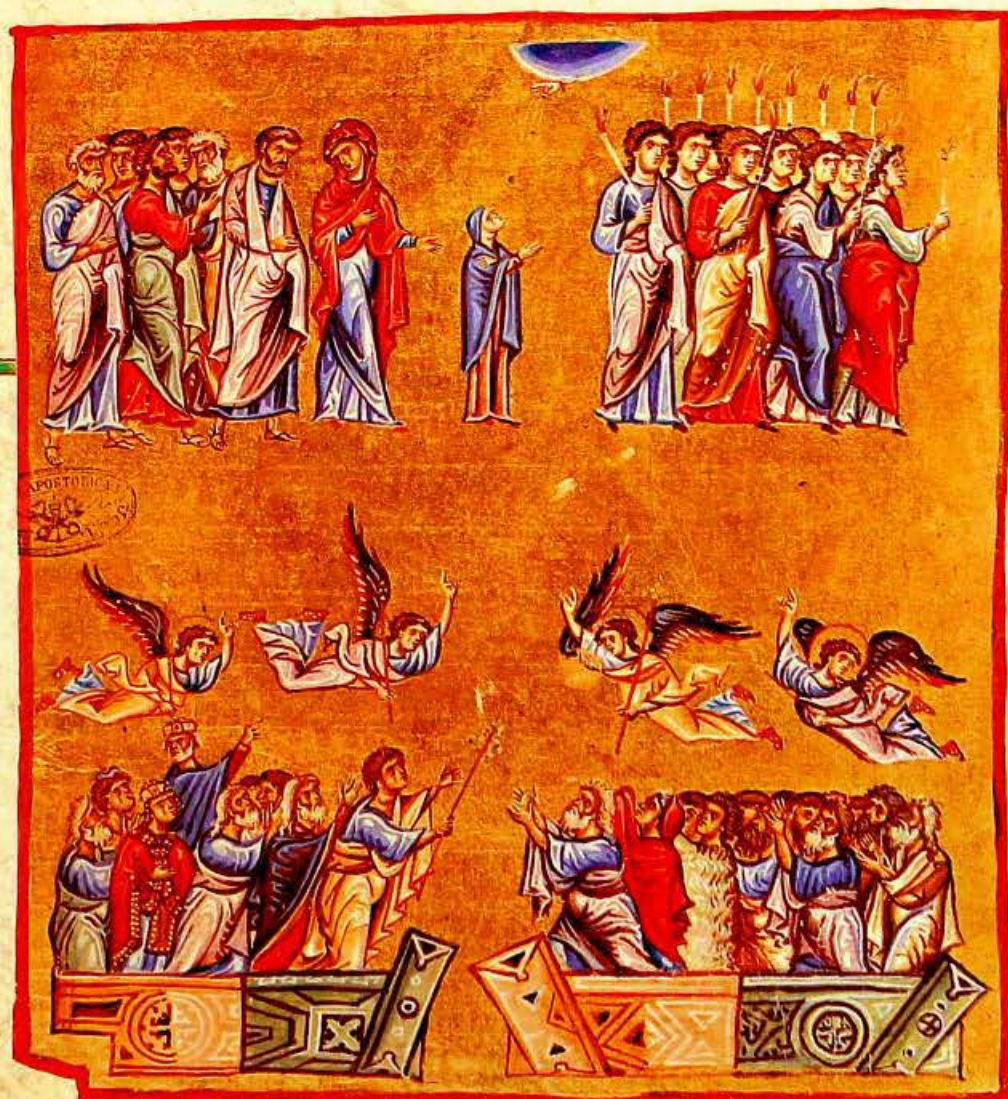


13 a poco a poco al mio veder si stinse;
per che tornar con li occhi a Beatrice
nulla vedere ed amor mi costrinse.

16 Se quanto infino a qui di lei si dice
fosse conchiuso tutto in una loda,
poco sarebbe a fornir questa vice.

19 La bellezza ch' io vidi si trasmoda
non pur di là da noi, ma certo io credo
che solo il suo fattor tutta la goda.

22 Da questo passo vinto mi concedo
più che già mai da punto di suo tema
soprato fosse comico o tragedo;



25 ché. come sose in viso che più trema,
così lo rimembrar del dolce riso
la mente mia da me medesmo scema.

28 Dal primo giorno ch' i' vidi il suo viso
in questa vita, infnò a questa vista,
non m'è il seguire al mio cantar preciso;

31 ma or convien che mio seguir desista
più dietro a sua bellezza, poetando,
come all'ultimo suo ciascuno artista.

34 Cotal qual io la lascio a maggior bando
che quel della mia tuba, che deduce
l'ardua sua matera terminando,

16. Se tutto quanto è stato detto finora da me della bellezza di Beatrice, potesse venire racchiuso (fosse conchiuso) tutto in una sola lode, questa sarebbe sempre inadeguata (poco sarebbe) ad assolvere tale compito (vice) (quello, cioè, di parlar degnamente di lei).

19. La bellezza che io vidi (in Beatrice) non solo (non pur) va al di là delle nostre capacità umane (si trasmoda... di là da noi), ma sono certo che soltanto Dio, il suo creatore (il suo fattor), possa goderla appieno.

22. Da questo punto (passo) mi dichiaro vinto più di quanto non sia mai stato sopraffatto (soprato) da un punto qualsiasi del suo tema uno scrittore di stile comico o di stile tragico.

Comico o tragico: Dante intende qui riferirsi alla consueta distinzione (cfr. *De Vulgari Eloquentia* II, 4) fra «commedia» (poema di stile modesto) e «tragedia» (poema di stile sublime). Cfr. *Inferno* XVI, nota ai versi 128-130.

25. perché, come fa la luce del sole riflessa in un occhio debole (in viso che più trema) (il quale resta abbagliato), così il solo ricordo (lo rimembrar) del dolce sorriso di Beatrice mi priva di tutte le facoltà della mia mente (la mente mia... scema) (abbagliata da tanto splendore).

28. Dal primo giorno che vidi i suoi occhi sulla terra (in questa vita), fino a questa visione (infino a questa vista), non mi è mai stato impedito (preciso) di proseguire (seguire) il mio canto (cantar);

31. ma ora devo rinunciare a seguire, con la mia poesia, l'immagine della sua bellezza, come deve desistere ogni artista giunto al limite estremo (all'ultimo suo) delle sue capacità espressive.

Alla soglia dell'Empireo, soli nell'incerta attesa, immersi nel silenzio più profondo e in una luce che ha il carattere indefinito di quella del cielo prima dell'alba, Dante e Beatrice si trovano accanto per l'ultima volta. Il viaggio si avvia al suo compimento e si prepara la suprema visione per la quale il poema è stato una mistica scala, una visione, forse, non dissimile da quella che, alla fine della *Vita Nova*, balenò alla mente dello smarrito Poeta. L'apoteosi di Beatrice ha inizio nel clima del trionfale apparire dell'alba, su uno sfondo infinito nel quale si dilegua il trionfo dei nove cori angelici. Dopo una dichiarazione di impossibilità descrittiva (versi 16-18), che ci riporta ai consueti moduli della lirica cortese e della *Vita Nova*, la celebrazione sfocia in un'iperbole (versi 19-21) che sembra dettata da un incontrollato entusia-

smo, perché proietta Beatrice proprio al vertice della ineffabilità (che solo il suo *fattor tutta la goda*). Essa, invece, rappresenta la conclusione di un processo di glorificazione e di dissolvimento della figura di Beatrice nel divino. Nella *Vita Nova* il tentativo di configurare Beatrice nei suoi lineamenti terrestri, urtava contro il fascino sovranaturale che sprigionava da una creatura la quale obbligava i passanti ad esclamare: "questa non è femmina, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo" (cap. XXVI). Già allora su quei lineamenti terrestri trionfava la "cosa venuta dal cielo in terra a miracol mostrare" (*Vita Nova* XXVI). Durante l'apparizione nel paradiso terrestre, Beatrice è già così sublimata da affidarsi con estrema naturalezza al tripudio della *nuvola di fiori che dalle mani angeliche saliva* (*Purgatorio* XXX, 28-29). Il terzo, essenziale passaggio è quello segnato dal canto XXVIII del *Paradiso* (versi 4-21), dove Beatrice appare ormai come specchio in cui Dio riflette la sua essenza, finché Dio stesso diventa l'unica, possibile misura di comprensione e di godimento della bellezza di lei. Conseguenza logica di questo fatto sarà la profondità della rivelazione divina di cui Beatrice, nei versi seguenti (con la descrizione dell'Empireo), si mostrerà depositaria.

Tuttavia, appena lo sguardo del Poeta, superato il primo smarrimento, riesce a percepire il dolce riso della donna amata, si introduce, in questo momento di così alta tensione spirituale, una delicatissima dimensione umana (*dal primo giorno ch'è vidi il suo viso*). Anche così divinizzata, Beatrice - ed è questo il miracolo dell'amore e della poesia - resta sempre la donna che Dante ha amato nella *Vita Nova* e alla quale è ritornato dopo il *Convivio*, la dolce guida e cara (*Paradiso* XXIII, 34) dalla quale ha avuto inizio la sua ascesa spirituale.

34. Così risplendente di sovrumana bellezza (*cofa!*) quale io la lascio da celebrare ad una voce poetica più potente (*a maggior bando*) della mia (*della mia tuba*), la quale svolge verso il suo termine il difficile argomento,
37. Beatrice con atteggiamento (*atto*) e voce di guida che ormai ha finito il suo compito (*di spedito duce*) ricominciò: «Noi siamo usciti fuori dal Primo Mobile, il più grande dei corpi celesti (*fore del maggior corpo*), per entrare nell'Empireo, il cielo che è pura luce;

Dal Primo Mobile, il nono e più ampio dei cieli materiali (*Paradiso* XXVIII, 64 sgg.). Dante e Beatrice ascendono all'Empireo, il cielo che non ha materia né spazio, ma solo luce, che gli deriva dal fatto di essere sede di Dio, e tale

37 con atto e voce di spedito duce
ricominciò: «Noi siamo usciti fore
del maggior corpo al ciel ch'è pura luce;

40 luce intellettuale, piena d'amore;
amor di vero ben, pien di letizia;
letizia che trascende ogni dolzore.

43 Qui vederai l'una e l'altra milizia
di paradiso, e l'una in quelli aspetti
che tu vedrai all'ultima giustizia».



- 46 Come subito lampo che discetti
li spiriti visivi, sì che priva
dall'atto l'occhio di più forti obietti.
- 49 così mi circumfulse luce viva;
e lasciommi fasciato di tal velo
del suo fulgor, che nulla m'appariva.
- 52 «Sempre l'amor che queta questo cielo
accoglie in sé con sì fatta salute,
per far disposto a sua fiamma il candeloso».

luce non è "fuoco o ardore materiale, ma spirituale, poiché è amore santo o carità" (*Epistola XIII*, 67-68). Cfr. anche canto I, nota relativa ai versi 4-6.

40. luce della mente divina (*intellettual*), traboccante d'amore; amore del vero bene, pieno di beatitudine; beatitudine che supera ogni altro godimento (*dol-zore*).

La luce dell'Empireo è la luce della mente di Dio che governa il creato (*Paradiso XXVII*, 109-110); essa, lungi dall'essere freddamente intellettuale, è tale da accendere un ardente amore (*Paradiso XXVII*, 110-111). Questo amore non si volge ad un bene finito e relativo, ma al Bene infinito e assoluto, a Dio, dal quale deriva, per la creatura, la gioia di unirsi al suo Creatore, gioia che supera ogni umana dolcezza. Beatrice, con atto e voce di *spedito duce*, dopo quel vibratissimo noi siamo usciti fore, ci spalanca le porte di un'esperienza infinita, e Dante con una sola terzina "introdotta da un verso molto citato e di suggestiva bellezza, condensa in una serie consequenziale i fatti e le nozioni annessi all'idea di Dio" (Mattalia). A questa coerenza tematica si aggiunge un intensificato crescendo ritmico, una rigida concatenazione sintattica che obbliga il lettore "ad inserire in un unico respiro l'intera terzina" (Guidubaldi). Lo stesso critico, confrontando questi versi con il passo sopra citato dell'*Epistola XIII*, rivela che Dante nel configurare l'Empireo appariva là come un "freddo enucleatore di presupposti scientifici prelevati in casa altrui" e affidati "ad un coordinamento di avversative e relative ignaro di preoccupazioni unitarie", mentre ora la sua visione è pervasa da un'animazione lirica senza precedenti. Dalla frammentarietà teorica di quella pagina "si passa ad una visione d'insieme così permeata di intrinseca inscindibilità che il nesso della terzina rimata non basterà più; occorrerà un rafforzamento del tutto eccezionale: il ritrovato metrico costringente il lettore a proiettare" ogni parola finale del verso nella parola iniziale del verso seguente, cosicché i versi si richiamano vicendevolmente "per poi andare a confluire con l'ultimo verso in quell'oceano di *dol-zore*, di cui la luce e l'amore dei primi due versi sono le sorgenti inesaurite".



Paradiso XXX, 43-45

Particolari da: "La Maestà" di Duccio di Boninsegna (nato tra il 1255-1260 - morto tra il 1318-1319). (Siena, Museo dell'Opera del Duomo)

43. Qui vedrai la schiera degli angeli e la schiera dei santi (*l'una e l'altra milizia*) del paradiso, e vedrai quella dei beati (*e l'una*) con le stesse sembianze (*in quelli aspetti*) che essi avranno il giorno del giudizio finale (*all'ultima giustizia*, quando ogni anima riprenderà il suo corpo).
46. Come un lampo improvviso (*subito*) che d'iperda (*discetti*) le facoltà visive (*li spiriti visivi*), così che l'occhio non può più distinguere (*priva dall'atto l'occhio*) oggetti diventati troppo luminosi (*di più forti obietti*),
49. così tutt'intorno mi rifulse (*mi circunfulse*) la viva luce (*dell'Empireo*); e mi lasciò avvolto dal velo così intenso del suo fulgore, che non vedevo più nulla.
52. «L'amore divino che rende immobile (*quiesce*) questo cielo, accoglie sempre con questo saluto (*salute*) chi vi entra, per preparare (*per far disposto*) la candela (*il candelero*) a ricevere la sua fiamma.»
55. Non erano ancora penetrate nella mia mente queste poche parole, che io m'accorsi (*compresi*) di essermi elevato al di sopra della mia normale facoltà visiva (*a mia virtute*);
58. e mi illuminai di nuova potenza visiva (*di novella vista*), tale che non esiste luce tanto viva (*mera*), che gli occhi miei non sarebbero stati in grado di sopportare (*non si fosser difesi*).
61. E vidi una luce (*lume*) in forma di fiume (*rivera*) fluente (*fluvido*) di fulgore, tra due sponde coperte di meravigliosi fiori, come a primavera.
64. Da questo fiume uscivano faville splendenti (*vive*) e andavano a posarsi (*si metti*) sui fiori dell'una e dell'altra riva (*d'ogni parte*), simili (*quasi*) a rubini incastonati in oro (*che oro circunscrive*).
67. Poi, come inebriate dal profumo (*dalli odori*) dei fiori, le faville tornavano a inabissarsi nel mirabile gorgo (*nel miro gurge*) di luce; e mentre una entrava, un'altra ne usciva.
70. «L'intenso desiderio che ora ti accende e ti stimola (*urge*) ad aver cognizione

Paradiso XXX, 44-45

Particolare da: "Giudizio Universale" di scuola bizantino-veneziana del secolo XII-XIII. (Torcello, Cattedrale)





chiara (*notizia*) di quello che tu vedi (*vedi*), mi piace tanto di più quanto più si accresce (*turge*);

73. ma bisogna che tu beva (*bei*) dell'acqua di questo fiume prima che in te sia placata una sete di sapere tanto grande»: così mi disse Beatrice, il sole dei miei occhi.

76. Soggiunse ancora: «Il fiume di luce e le faville simili a topazi che vi s'immergono e ne escono e il risplendere dei fiori (*l' rider dell'erbe*) sono anticipazioni velate (*umbriferi prefazii*) della verità in essi racchiusa (*di lor vero*).

79. Non già che essi (*queste cose*) siano per loro natura (*da sé*) difettosi (*acerbe*); ma l'insufficienza (*difetto*) è in te che non hai ancora occhi (*viste*) tanto potenti (*tanto superbe*) da vederli quali sono».

Costretto a descrivere l'Empireo - una realtà al di sopra del tempo e dello spazio - in forme sensibili, legate, quindi, alla categoria del tempo e dello spazio, il Poeta "risolve felicemente il problema di conciliare la natura di questo cielo con le necessità inderoga-

55 Non fur più tosto dentro a me venute
queste parole brevi, ch'io compresi
me sormontar di sopr'a mia virtute;

58 e di novella vista mi raccesi
tale, che nulla luce è tanto mera,
che li occhi miei non si fosser difesi.

61 E vidi lume in forma di rivera
fluvido di fulgore, intra due rive
dipinte di mirabil primavera.

64 Di tal fumana uscian faville vive,
e d'ogni parte si mettien ne' fiori,
quasi rubin che oro circunscrive.



bili della poesia, presentandoci il sovrasensibile come un sensibile definitivo a cui si arrivi attraverso delle fasi sensibili illusorie, che lo percorrono, adombrandolo, quasi di lor vero umbriferi prefazii... Tale scaturire del so-

Paradiso XXX, 95-96
"Adorazione dei Santi e degli Angeli"

- 67 Poi, come inebriate dalli odori,
riprofondavan sè nel miro gurge;
e s'una intrava, un'altra n'uscìa fori.
- 70 «L'alto disio che mo t'inflamma e urge,
d'aver notizia di ciò che tu vei,
tanto mi piace più quanto più turge;
- 73 ma di quest'acqua convien che tu bei
prima che tanta sete in te si sazii»:
così mi disse il sol delli occhi miei.
- 76 Anche soggiunse: «Il fiume e li topazii
ch'entrano ed escono e 'l rider dell'erbe
son di lor vero umbriferi prefazii.

frasensibile dallo sfumare delle prime immagini sensibili nell'illusorietà, come per un rispetto non nuoce alla poesia, la quale trova modo di accamparsi sempre solidamente nel concreto, così per un altro non riesce di alcun pregiudizio all'immutabilità, che è, nel concetto dantesco, norma essenziale del divino: in quanto s'immagina che questo non cambi in sé da ciò ch'era prima, ma che la sua apparente mutazione sia un prodotto della gradualità del potenziamento, mediante cui la mente umana riesce a percepirlo" (Rossi-Frascino). Tre sono i momenti successivi della visione dell'Empireo: prima una *luce viva* fascia il Poeta, abbagliandolo, poi la luce si precisa configurandosi in una *rivera* (la Grazia) sulle cui sponde crescono rigogliosi i fiori (i beati), mentre *faville vive*, con un moto incessante, passano alternativamente dal fiume alle corolle e dalle corolle al fiume (gli angeli, intermediari della Grazia e uniti, nella beatitudine, alle anime sante). Infine la *fiu-mana* assume una *circular figura* (verso 103), tipica della costruzione dantesca, disponendosi nella forma di una *rosa sempiterna*, un immenso anfiteatro sui gradini del quale appaiono ormai



del Beato Angelico (c. 1387-1455),
(Londra, National Gallery)

direttamente, nel loro aspetto umano, i beati: essi contemplano la luce divina riflessa nel lago di luce che occupa il centro dell'anfiteatro (versi 103 sgg.). Nella visione dell'Empireo lo spunto è offerto dalla Bibbia: la luce in forma

di fiume, infatti, ricorda un passo di Daniele (VII, 10: "un fiume di fuoco sgorgava e usciva dalla sua presenza") e uno dell'Apocalisse (XXII, 1: "mi mostrò un fiume d'acqua di vita, limpida come cristallo, che scaturiva dal trono di Dio e dall'Agnello"). Cfr. anche Salmi XXXVI, 9; XLVI, 5; LXV, 10; Isaia LXVI, 12.

82. Non vi è bambino (*fantin*) che così precipitosamente (*si subito*) si volga (*rua*) col viso per prendere il latte, se si sveglia molto più tardi dell'ora consueta (*molto tardato dall'usanza sua*).

85. come io mi volsi (*fec'io*) al fiume, affinché i miei occhi diventassero migliori specchi (*spegli*) (di quelle realtà), piegandomi verso l'acqua (*all'onda*) che scorre fra le due rive (*si deriva*) perché, guardando in essa (*vi*), si possa diventare perfetti (*s'immegli*);

88. e non appena i miei occhi (*la gronda delle palpebre mie*) cominciarono a dissetarsi in quell'onda, essa mi apparve trasformata in un cerchio (*tonda*) mentre prima si estendeva in lunghezza (*di sua lunghezza*).

91. Poi come persone che celate sotto maschere (*sotto larve*), allorché si tolgono (*si sveste*) il falso aspetto (*la sembianza non sua*) sotto cui si nascondono (*in che disparve*), appaiono diverse (*altro*) da prima,

94. allo stesso modo i fiori e le faville (cambiando aspetto) si tramutarono davanti a me (*mi*) in una visione più festosa (*in maggior feste*), così che io potei vedere chiaramente (*manifeste*) ambedue (*ambo*) le corti celesti (quella degli angeli e quella dei beati).

97. O splendore di Dio, per grazia del quale vidi l'eccelso (*alto*) trionfo del regno celeste (*del regno verace*), dammi la capacità (*virtù*) di descriverlo come lo vidi!

100. Nell'Empireo (*là su*) vi è il lume di gloria che rende visibile il Creatore alla creatura che trova la sua pace solo nella visione di Lui (*in lui vedere*).

103. Questo lume (*e'*) si allarga in forma circolare, tanto (*in tanto*) che la sua circonferenza sarebbe una cintura troppo ampia anche per il sole.

106. Tutta la sua figura visibile (*tutta sua parvenza*) è formata (*fassi*) da un raggio (emanante dalla luce divina) riflesso dalla superficie convessa (*al sommo*) del Primo Mobile, il quale da questo raggio (*quindi*) riceve la forza vitale (*vivere e potenza*) che trasmette agli altri cieli.

109. E come un colle (*clivo*) si specchia nell'acqua di un lago che è ai suoi piedi (*di suo imo*), quasi per contemplare la sua bellezza, quando è ricco (*opimo*) di verde e di fiori,

112. allo stesso modo, stando sopra al lago di luce, disposte tutt'intorno ad esso,

79 Non che da sè sian queste cose acerbe;
ma è difetto dalla parte tua,
che non hai viste ancor tanto superbe.

82 Non è fantin che sì subito rua
col volto verso il latte, se si svegli
molto tardato dall'usanza sua,

85 come fec' io, per far migliori spegli
ancor delli occhi, chinandomi all'onda
che si deriva perché vi s'immegli.

88 E sì come di lei bevve la gronda
delle palpebre mie, così mi parve
di sua lunghezza divenuta tonda.

91 Poi come gente stata sotto larve
che parè altro che prima, se si sveste
la sembianza non sua in che disparve,

94 così mi si cambiaro in maggior feste
li fiori e le faville, sì ch'io vidi
ambo le corti del ciel manifeste.

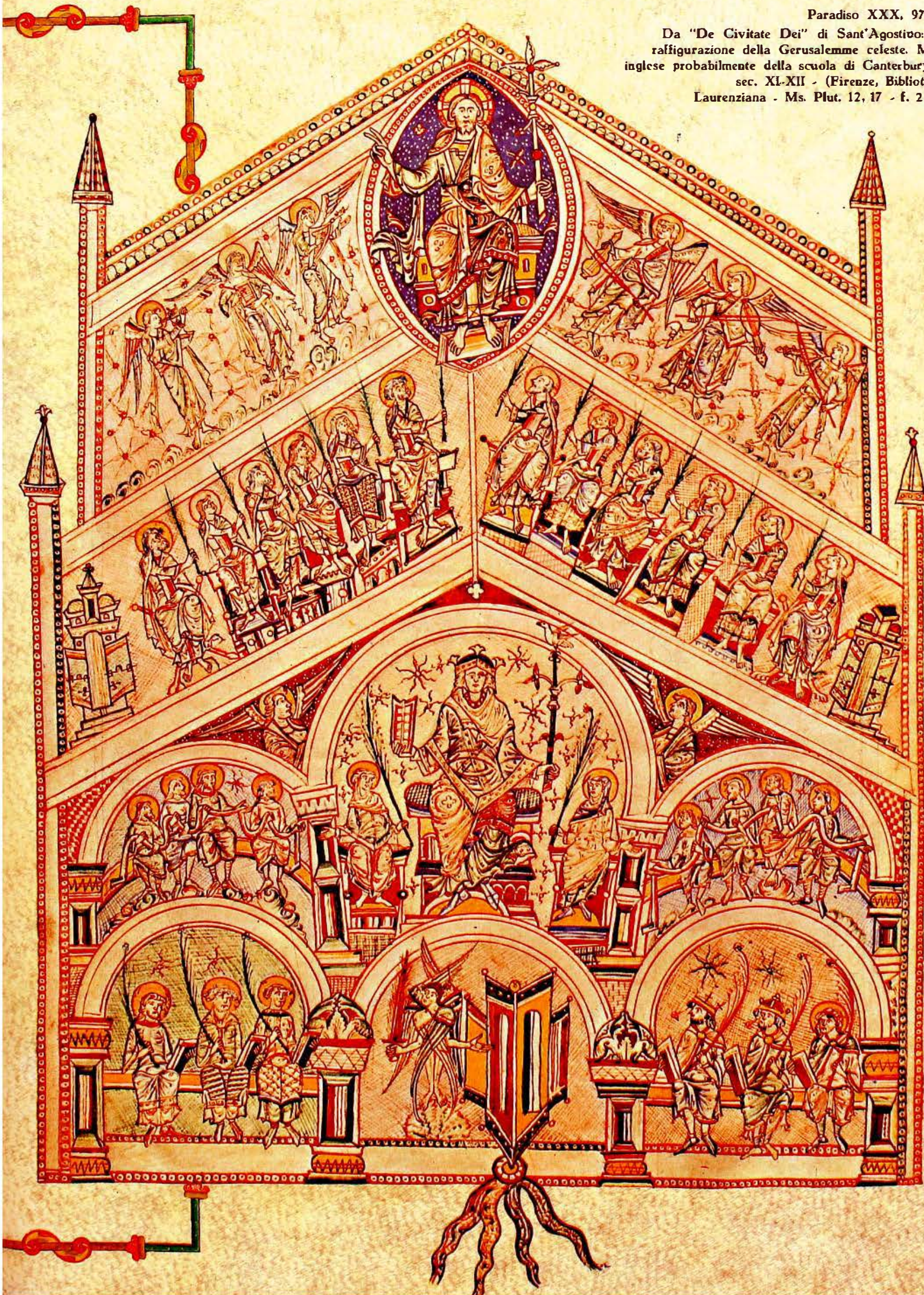
97 O isplendor di Dio, per cu' io vidi
l'alto trionfo del regno verace,
dammi virtù a dir com' io il vidi!

100 Lume è là su che visibile face
lo creatore a quella creatura
che solo in lui vedere ha la sua pace.

103 E' si distende in circular figura,
in tanto che la sua circonferenza
sarebbe al sol troppo larga cintura.

106 Fassi di raggio tutta sua parvenza
reflesso al sommo del mobile primo,
che prende quindi vivere e potenza.

Da "De Civitate Dei" di Sant'Agostino: la
raffigurazione della Gerusalemme celeste. Min.
inglese probabilmente della scuola di Canterbury -
sec. XI-XII - (Firenze, Biblioteca
Laurenziana - Ms. Plut. 12, 17 - f. 2 v)



su più di mille gradini vidi specchiarsi
tutte le anime beate che dal nostro mon-
do sono tornate all'Empireo (quanto
di noi là su fatto ha ritorno).

115. E se il gradino più basso (*infimo*) può
contenere in sé un lago di luce così am-
pio (*si grande lume*), (*si immagini*)
quanto sia estesa la circonferenza
(*quanta è la larghezza*) dei petali estre-
mi (*estreme foglie*) di questa rosa!

118. La mia vista non si smarriva nell'im-
mensità (*nell'ampio*) e nella profondità
(*nell'altezza*) di questo spettacolo, ma
percepiva (*prendeua*) quella beatitudi-
ne in tutta la sua estensione e inten-
sità (*il quanto e 'l quale*).

121. Nell'Empireo (*li*), né la vicinanza
(*presso*) aggiunge (*pon*), né la lonta-
nanza (*lontano*) toglie (*leva*) qualcosa
alla possibilità di vedere, perché dove
Dio governa direttamente (*senza mez-
zo*), le leggi della natura non hanno al-
cun valore (*nulla rileva*).

124. Nel centro luminoso (*nel giallo*) della
rosa eterna, che si allarga e si estende
per successivi gradini (*s'ingrada*) ed
emana profumo di lode (*redole*) a Dio,
il sole che crea perenne primavera (*al
sol che sempre verna*),

127. Beatrice guidò me, che ero nello stesso
stato d'animo di colui che tace per lo
stupore ma vorrebbe parlare, e mi di-
se: «Guarda quanto è grande la co-

109 E come clivo in acqua di suo imo
si specchia, quasi per vedersi adorno,
quando è nel verde e ne' fioretti opimo,

112 sì, soprastando al lume intorno intorno,
vidi specchiarsi in più di mille soglie
quanto di noi là su fatto ha ritorno.

115 E se l'infimo grado in sé raccoglie
si grande lume, quanta è la larghezza
di questa rosa nell'estreme fogliel

118 La vista mia nell'ampio e nell'altezza
non si smarriva, ma tutto prendeua
il quanto e 'l quale di quella allegrezza.

121 Presso e lontano, sì, né pon né leva;
chè dove Dio senza mezzo governa,
la legge natural nulla rileva.



Paradiso
XXX,
124-129

Min. di
Giovanni
di Paolo -
sec. XV -
(Londra,
British
Museum -
Ms. Yates
Thompson
36 - f. 185 r)



munità ('l convento) dei beati vestiti
di bianco (*delle bianche stole*; l'immag-
gine delle *bianche stole* deriva dal-
l'Apocalisse VII. 9; cfr. *Paradiso*
XXV, 95)!

Continua, nei versi 103-129, la ricchez-
za d'immagini che ha caratterizzato le
terzine precedenti e si accentuano, nel
lento formarsi della rosa, il luminismo

e la musicalità della visione, anche se
le fresche e liete immagini del fiume
fatto di luce, delle *faville* che si muo-
vono in gioiosa libertà, inebriate dal
profumo dei fiori, delle sponde fiorite



124 Nel giallo della rosa sempiterna,
che si dilata ed ingrada e redole
odor di lode al sol che sempre verna.

127 qual è colui che tace e dicer vole,
mi trasse Beatrice, e disse: «Mira
quanto è 'l convento delle bianche stole!

130 Vedi nostra città quant'ella gira:
vedi li nostri scanni sì ripieni,
che poca gente più ci si disira.

abissi marini scrutati dalle più alte regioni dell'atmosfera (canto XXXI, versi 73-76). Tuttavia, trascinato dall'impeto lirico delle prime immagini, che gli sono sembrate le più adatte per suggerire l'emozione della sua esperienza spirituale, perché più capaci di destare nel cuore dell'uomo un senso di gioia e di serenità, Dante si attiene all'immagine del fiore - la rosa - delle foglie, dei profumi, dei colori, in un'aura di eterna primavera (suggerita certamente dall'eterna primavera del paradiso terrestre; cfr. *Purgatorio* XXVIII, 143). Viene così realizzata, nella rappresentazione dell'Empireo, un'unità contenutistica e stilistica di raro vigore. Un altro elemento di unità fra i successivi passaggi è offerto dall'ininterrotto controllo intellettuale che vi funge da ideale irrobustimento, si da conservare al fluire lirico la sua densità espressiva e la sua autenticità di simbolo" (Guidubaldi).

130. Vedi quanto è ampia (*quant'ella gira*) la nostra Gerusalemme celeste (*nostra città*): vedi come i nostri seggi hanno già tanti posti occupati che ormai qui (*ci*) ci attende solo poca gente.

In accordo con il pensiero del suo tempo, Dante ritiene che il numero dei beati sia stato fissato fin dall'eternità per sostituire gli angeli ribelli, che furono una decima parte di tutte le intelligenze angeliche (*Convivio* II, V, 12). Inoltre nel 1300 si credeva ormai prossima la fine del mondo, giunto alla sua sesta e ultima età (*Convivio* II, XIV, 13); pochi beati, perciò, mancano per completare i seggi ancora vuoti della *rosa sempiterna*.

Vedi nostra città: il paradiso, comunemente designato, nella letteratura patristica e in tutto il Medioevo, come la Gerusalemme celeste, in contrapposto al mondo, la Gerusalemme terrena.

133. E su quel grande seggio, a cui tieni fissi gli occhi a causa (*per*) della corona imperiale che già vi è sopra, prima che tu salga a questo banchetto nuziale (cioè: prima della tua morte),

136. verrà a sedersi l'anima, che sulla terra (*giù*) sarà (*là*) augusta (*agosta*), del grande (*alto*) Arrigo, che scenderà a ristabilire l'ordine (*a drizzare*) in Italia prima che essa sia preparata a ciò.

Arrigo VII di Lussemburgo, eletto imperatore nel 1308, scese in Italia due anni dopo con la speranza di restaurare l'autorità imperiale, ponendo termine alle lotte che dilaniavano le città italiane e alla lunga contesa fra Guelfi e Ghibellini. Durante i tre anni in cui rimase in Italia (mori a Buonconvento il 24 agosto del 1313), la sua azione, tuttavia, ottenne scarsi risultati per la dura opposizione del partito guelfo e di molte città italiane, fra le quali Firenze. Dante vide in lui non solo il restauratore della pace in Ita-

che sorridono alla loro *riviera*, cedono il posto a quella di un grandioso anfiteatro. Di quest'ultimo il Poeta - sempre preoccupato, come nelle due canti- che precedenti, di cercare nella realtà

misure concrete che convalidino la sua visione - fornisce le dimensioni: la base è più ampia della circonferenza del disco solare (versi 103-105) e l'altezza supera la profondità degli



133 E 'n quel gran seggio a che tu li occhi tieni
per la corona che già v'è su posta,
prima che tu a queste nozze ceni

136 sederà l'anima, che fia giù agosta,
dell'alto Arrigo, ch'a drizzare Italia
verrà in prima ch'ella sia disposta.

139 La cieca cupidigia che v'ammalia
simili fatti v'ha al fantolino
che muor per fame e caccia via la balia.

142 E fia prefetto nel foro divino
allora tal, che palese e coverto
non anderà con lui per un cammino.

145 Ma poco poi sarà da Dio sofferto
nel santo officio; ch'el sarà detruso
là dove Simon mago è per suo merto.

148 e farà quel d'Alagna intrar più giuso.

lia (a tale pace, erano, fra l'altro, legate le sue speranze di ritornare a Firenze), ma anche il simbolo di una effettiva conciliazione dei due poteri, quello temporale e quello spirituale e, di conseguenza, di un rinnovamento morale e politico del mondo (cfr. le *Epistole* V, VI, VII).

Con la chiara affermazione del verso 138, Dante riconosce che l'Italia era ancora impreparata a qualsiasi tentativo di rinnovamento politico. Tuttavia, come giustamente osserva il Sapegno, il Poeta scrivendo queste terzine "riconferma ancora una volta l'utata vitalità del suo ideale e lo corrobora con la profezia del castigo divino che colpirà il principale nemico di Arrigo".

139. La cieca cupidigia dei beni mondani che vi toglie ogni retto discernimento, vi ha resi simili al bambino che muore di fame eppure respinge la balia.
142. Allora sarà a capo (sia prefetto) della Chiesa (nel foro divino) un pontefice che riguardo ad Arrigo agirà pubblicamente (palese) e segretamente (covertito) in modo diverso.

Il papa Clemente V, dopo aver invitato Arrigo in Italia e avergli promesso il proprio aiuto, divenne, in un secondo tempo, sostenitore degli interessi angioini nella penisola e incominciò ad ostacolare l'azione imperiale.

145. Ma sarà tollerato da Dio nel santo ufficio per poco tempo ancora dopo la morte (poi) di Arrigo, perché sarà sprofondato (detruso) nell'inferno, nella bolgia (là) dove Simon Mago riceve il meritato castigo (è per suo merto).

Clemente V, morto il 20 aprile 1314, otto mesi dopo la scomparsa di Arrigo VII, sarà condannato da Dante nella bolgia dei simoniaci (*Inferno* XIX, 82-87), dove occuperà il posto di Bonifacio VIII, il protagonista dell'episodio di Anagni (*Inferno* XIX, 76-81; *Purgatorio* XX, 85-90).

148. e farà scendere più in basso (più giuso) (nella sua buca) Bonifacio VIII, il papa di Anagni (quel d'Alagna).

Le ultime parole di Beatrice nel poema sono dunque per l'ideale più sofferto di Dante e si ricollegano a quelle da lei pronunciate nell'ultimo canto del *Purgatorio* con la profezia relativa ai destini della Chiesa e dell'Impero. "Sull'immensa serenità del convento delle bianche stole si rileva, splendidamente isolata, la corona che attende Arrigo VII" (Montigliano), mentre "un'atmosfera sacra e sconfinata circonda la solitudine" del suo seggio, la cui presenza, davanti a Dio, testimonia il carattere divino e necessario dell'Impero.

aradiso, Canto XXXI

Il Poeta osserva, con stupore e ammirazione, lo spettacolo tripudiente dell'Empireo. Mentre gli eletti, seduti sui loro seggi, contemplano la luce eterna di Dio, gli angeli volano, con moto incessante, come intermediari d'amore, dai beati a Dio e da Dio ai beati.

Percorrendo con lo sguardo i gradini dell'immenso anfiteatro celeste, Dante scorge i volti, luminosi e trasfigurati dalla gioia, dei beati, osserva i loro atteggiamenti dignitosi e improntati alla più profonda serenità. Desideroso di rivolgere a Beatrice alcune domande, il pellegrino si volge verso di lei, ma al posto della donna amata trova un beato, in atteggiamento benevolo e paterno. È San Bernardo da Chiaravalle, il più famoso mistico del secolo XII, particolarmente devoto alla Vergine. Egli, quale simbolo della scienza contemplativa, sostituisce Beatrice per guidare Dante alla visione finale di Dio.

Poiché il Poeta vuole sapere dove si trova ora Beatrice, il Santo gli spiega che è ritornata al suo seggio, il terzo, a partire dall'alto, dopo quello della Vergine e di Eva, accanto a quello di Rachele. Dopo che Dante ha innalzato alla sua donna una fervida preghiera di ringraziamento per averlo guidato dal peccato alla salvezza eterna e dopo che ha invocato, ancora una volta, il suo aiuto, San Bernardo lo invita a percorrere di nuovo con lo sguardo tutto l'Empireo, per prepararsi alla visione di Dio. Dante - esorta il Santo - deve contemplare anzitutto la regina del cielo. La Vergine appare al pellegrino nel punto più alto della candida rosa, avvolta in una luce intensissima, circondata dal volo festoso di migliaia di angeli.

INTRODUZIONE CRITICA

Mentre il canto precedente ha rivelato l'aspetto esteriore della *candida rosa*, il XXXI ha il compito di rappresentare la vita che anima tutto l'Empireo. I beati appaiono finalmente con la loro figura umana; il Poeta può finalmente posare il suo sguardo sui loro volti, seguire i loro gesti, scrutare ogni loro movimento. È, questo, uno dei momenti più importanti di tutta la *Commedia*, perché nel regno dell'astrazione e della pura spiritualità "raggiunge il suo vertice la determinazione della personalità o dell'individuo: il sommo ideale è il sommo reale. Gli stessi angeli, che nel Primo Mobile non erano che scintille di un unico immenso incendio, ci appaiono nella loro forma personale con le faccie di fiamma viva; ma specialmente le anime beate, che negli astri si confondevano insieme in una comune uniformità di splendori, qui si mostrano *con immagine scoperta*, nell'aspetto della loro individualità terrena" (Parodi), perché la natura sale fino alla sommità dell'Empireo. Essa, continua l'illustre critico nel suo studio dedicato alla «costruzione» del paradiso dantesco, "dopo un primo baleno di una visione, in cui... ricompare, co' suoi incanti d'acque, di fiori, di esseri alati, quasi a rammentare che è uno specchio divino del vero... trionfa nell'immagine umana delle anime beate". L'uomo, che avevamo incontrato all'inizio del paradiso ancora legato alla natura, ma pur da essa diviso e come assorto nello sforzo di liberarsene in una sempre più alta spiritualità, ora ha trovato con essa il suo equilibrio, riconquistandola e con essa identificandosi in una realtà compiuta e suprema. L'aspetto corporeo delle anime non è che "la luce della loro vita individuale, che Dante vede e distingue nel divino lume, è l'eterno suggello che in sé riportarono impresso della loro penosa ma cara e indimenticabile prigionia terrena" (Parodi), perché se l'anima è forma del corpo, Dante, forse, intravede, nell'Empireo, che anche il corpo è forma dell'anima. Sotto questo punto di vista il dogma della risurrezione della carne non ha mai avuto una più alta e più poetica interpretazione. Il poeta cristiano - questa è la conclusione del Parodi - "è così riuscito a portarsi con sé, anche lassù nelle somme vette dell'Empireo, la sua cara terra", simboleggiando una perfezione umana dove il corpo, la terra e ogni bellezza sensibile rivendicano i propri diritti accanto a quelli del puro spirito.

Se per il mistico Medioevo le due realtà dello spirito e della materia si compendiano nella lotta della terra con il cielo, del senso con l'intelletto, e nell'aspirazione - profondamente avvertita - dello spirito a spogliarsi di ogni legame terreno per immergersi nella volontà e nell'essenza divina, in Dante non esiste più alcuna lacerazione di opposti, bensì una concordia metafisica, per cui le due forme dell'essere si armonizzano in cielo. Nel canto XXXI culmina la potenziale poesia drammatica di

tutta la filosofia scolastica, impegnata appunto a distinguere per unire, per risolvere in unità tutta la creazione, superando la tendenza manichea pronta a lacerare il mondo nei due opposti principii della materia (principio del male) e dello spirito (principio del bene). L'"ampio respiro epico" che il Sapegno vede in questo canto, la "voce piena fluente e maestosa, che sottolinea la chiara armoniosa struttura dello spettacolo fantastico e la grandiosità della concezione ideale", l'"ebbrezza di una realtà trascendente", lo "stupore estatico del contemplante" trovano la loro origine proprio in questo raggiunto equilibrio metafisico.

Il paradiso dei nove cieli fisici è un grande mito poetico che ha il compito di *far segno* (cfr. canto IV, verso 38) agli uomini dell'ordine gerarchico di tutti gli esseri e di tutti i concetti, ossia dell'ordine e della bellezza - morali e materiali - che regnano nell'universo e che, fluendo da Dio, a Dio ritornano. Questo mito poetico raggiunge la sua compiuta espressione nell'aspetto umano delle anime dell'Empireo, quando, come nei miti platonici, la luce della poesia scaturisce dall'ardore di una profonda idea.

Non è causale l'accento che abbiamo fatto a Platone: la singolare ma grandiosa concezione del mondo come un flusso continuo di raggi luminosi che dalla Causa Prima scendono, riflettendosi in innumerevoli specchi e perdendo via via, una parte del loro splendore, fino all'ultima delle cose e portano dovunque il pensiero di Dio, costituendo quell'infinita gradazione di esseri nella quale appunto risiedono l'ordine e l'armonia, risale a Platone. Platonica, o meglio neoplatonica, oltre che la teoria della processione delle cose da Dio, è anche quella del loro ritorno, come quella della indivisibile unità di Dio che splende nel molteplice o quella della luce come struttura dell'universo. È una conclusione evidente (e unanimemente accettata dalla critica) che il mondo filosofico che esercita su Dante una suggestione di ordine artistico, è essenzialmente quello neoplatonico-agostiniano, il quale, per di più, offre al Poeta una tradizione di linguaggio potentemente figurativo. Sarebbe sufficiente confrontare la prosa di Aristotile e di San Tommaso con quella di Dionigi e Sant'Agostino per rendersi conto della diversa quantità e qualità di suggestione da esse esercitate, perché è la concezione stessa del mondo neoplatonico che non si affida solo al rigore logico, ma ha in sé una ricchezza poetica. Quel mondo dove l'essere è luce nel senso più proprio, e i corpi fatti di luce visibile sono segni e vestigia della vera luce, dove la separazione fra spirito e materia è estremamente esigua e il simbolo e l'analogia hanno valore essenziale di conoscenza, è certamente un mondo dove la logica si allea alla poesia per meglio comprendere ed esprimere la realtà. Ed è appunto questo mondo che è alla base della struttura stessa del *Paradiso* e che trova il suo compimento, nell'Empireo, nella figura umana dei beati.

Paradiso XXXI, 1-3

La Commedia, Paradiso. Min. di Giovanni
di Paolo - sec. XV - (Londra, British Museum -
Ms. Yates Thompson 36 - f. 186 r)



1. I beati (la milizia santa) che Cristo
unì a Sè (fece sposa) con la sua morte
in croce (nel suo sangue) mi appari-
vano dunque nella forma di una can-
dida rosa;

4. ma gli angeli (l'altra: riferito a mili-
zia), che volando contemplan e can-

Canto XXXI

1 In forma dunque di candida rosa
mi si mostrava la milizia santa
che nel suo sangue Cristo fece sposa;

4 ma l'altra, che volando vede e canta
la gloria di colui che la innumera
e la bontà che la fece cotanta,

7 sì come schiera d'ape, che s'infiora
una fiata e una si ritorna
là dove suo laboro s'insapora.

10 nel gran fior discendeva che s'adorna
di tante foglie, e quindi risaliva
là dove 'l suo amor sempre soggiorna.

tao la gloria di Dio che li avviva
d'amore e la sua bontà, che li creò
tanto perfetti (cotanta).

7. allo stesso modo in cui uno sciame
d'api ora (una fiata) si immerge nei fio-
ri (s'infiora) ed ora ritorna all'alveare
(là) dove la sua fatica si trasforma in
dolce sapore di miele (s'insapora).

10. scendevano nel grande fiore che si
adorna di foglie così numerose (ogni
beato, infatti, costituisce un petalo del-
la candida rosa), e da lì (quindi) ri-
salivano là dove Dio, oggetto del loro
amore, soggiorna per l'eternità.

Interrotta dall'amara digressione di Bea-
trice alla fine del canto precedente, la
descrizione dell'Empireo riprende su un
tono apparentemente semplice e discor-
sivo (ben rilevato dalla presenza, nel
verso 1. dell'avverbio *dunque*), con
un'immagine riassuntiva di quanto il
Poeta è venuto finora rappresentando:
la rosa *sempiterna*, occupata dal con-
vento delle bianche stole (canto XXX,
verso 129), appare di un candore ab-
bagliante. Ma sull'immobilità e sul si-
lenzio del *gran fior* (verso 10) si so-
vrappongono ben presto, con l'impe-
to di una vita varia e multiforme, il
movimento e il canto degli angeli, così
che le due figurazioni fondamentali del

discorso poetico del *Paradiso* - quella improntata a una pace solenne, a una fissità estatica e quella scandita da un fervore incessante, da un movimento fervido - concorrono in uguale misura a precisare, attraverso un'immagine e un ritmo, l'esperienza beatificante dell'anima a contatto con il divino. Nell'immobilità dei beati e nell'immensa legione angelica che volando e osannando, si fa intermediaria di beatitudine fra Dio e i suoi eletti, troviamo la visione sensibile di ciò che Dante ha esclamato all'inizio del canto XXVII di fronte alla gloria dei beati (*oh vita integra d'amore e di pace!*), la rappresentazione concreta che racchiude tutto il valore della vita paradisiaca, come egli l'ha concepita ed espressa nel verso: una vita eternamente sicura, dove la pace più alta si fonde a un continuo fervore d'amore.

13. Il loro volto aveva il colore della fiamma viva, e le loro ali quello dell'oro, e il resto della figura era così bianco, che nessuna neve può arrivare a quell'estremo (di candore).

I commentatori antichi così spiegano il valore allegorico di questa rappresentazione: il rosso indica l'ardente carità da cui gli angeli sono infiammati, l'oro simboleggia la perfezione di cui sono dotati, il bianco la purezza che essi hanno in comune con i beati (*le bianche stole*).

La perplessità suscitata in alcuni critici del simbolismo dei colori, di cui Dante riveste gli angeli dell'Empireo, non ha nessuna valida giustificazione, perché il significato allegorico non impedisce quel risultato di "trionfale illuminazione" (Grabher) al quale mirava il Poeta. Gli angeli del *Paradiso*, infatti, non sono dotati di una loro specifica individualità esteriore, anche se appaiono dotati di un loro spirituale profilo, perché ciascuno rispecchia in modo particolare la luce divina (*Paradiso* XXIX, 136-145). Riflessi della potenza divina, specchi di Dio, essi hanno un compito di fondamentale importanza (imprimere e regolare il movimento dei cieli), e per questo Dante dedica agli angeli quasi due canti (il XXVIII e il XXIX), nei quali tuttavia, più che celebrare la loro creazione, approfondisce, ancora una volta, il vasto tema dell'ordine dell'universo e della grandezza divina. Allorché appaiono nell'Empireo, sono dap-



Paradiso XXXI, 58-60
La Commedia, Paradiso. Min. di scuola probabilmente fiorentina -
metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 181 v)



- 13 Le facce tutte avean di fiamma viva,
e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco,
che nulla neve a quel termine arriva.
- 16 Quando scendean nel fior, di banco in banco
porgevan della pace e dell'ardore
ch'elli acquistavan ventilando il fianco.
- 19 Né l'interporsi tra 'l disopra e 'l fiore
di tanta plenitudine volante
impediva la vista e lo splendore;



Paradiso XXXI, 67-69
(Londra, British Museum -
Ms. Eg. 943 - f. 182 r)

prima faville vive e topazii (due espressioni di suggestiva visività, ma prive di individuazione). e anche ora che la loro figura si determina attraverso la presenza di colori, essi restano sempre una *plenitudine volante* (verso 20), qualcosa di infinito e di indefinito. Di loro ricorderemo il canto, i colori, il movimento, ma nessuna singola figura. Tale fatto, tuttavia, non costituisce un difetto poetico, perché volutamente Dante ha privato di ogni ulteriore determinazione coloro che dovevano essere gli acclamanti intermediari di pace e di ardore fra Dio e i beati.

Paradiso XXXI, 70-72

La Commedia, Paradiso, Min. di scuola probabilmente fiorentina -
metà sec XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 183 v)



16. Quando scendevano nel fiore, passando da un gradino all'altro (*di banco in banco*) comunicavano ai beati la pace della beatitudine e l'ardore della carità che essi attingevano volando (*ventilando il fianco*) (fino a Dio).
19. L'interporsi di un così grande numero (*plenitudine*) di angeli fra il punto in cui si trovava Dio (*tra 'l disopra*) e la rosa non impediva alle anime di contemplare (*la vista*) Dio, e allo splendore divino di giungere alle anime,
22. poiché la luce divina penetra nell'universo secondo che ogni cosa sia più o meno degna (*di riceverla*), così che nulla può esserle di ostacolo (*essere ostante*).

La similitudine delle api, di ispirazione virgiliana (*Eneide* VI, 707-709), conferiva un rilievo straordinario al moto rapido e incessante degli angeli, e con la precisione delle sue determinazioni (*s'infiora una fiata e una si ritorna là dove suo laboro s'insapora*) ne specificava le caratteristiche: un ritmo discendente e ascendente che non conosce nessuna stasi, che produce, per l'eternità, uno scambio continuo di pace e di ardore. Ma nella descrizione di tale movimento il verso più prezioso, certamente il più significativo, è il verso 20, nel quale l'uso dell'astratto *plenitudine* è, secondo il Montanari, "felicitissimo: il cielo è pieno non tanto di angeli, quanto di voli d'angeli... e questo volare è pienezza di numero ma più ancora di beatitudine e di carità".

22. ché la luce divina è penetrante
per l'universo secondo ch'è degno,
sì che nulla le puote essere ostante.
25. Questo sicuro e gaudioso regno,
frequente in gente antica ed in novella,
viso e amore avea tutto ad un se'gno.
28. Oh trina luce che 'n unica stella
scintillando a lor vista, sì li appaga,
guarda qua giuso alla nostra processa!

25. Questo regno privo di ogni turbamento (*sicuro*) e pieno di beatitudine, popolato (*frequente*) di anime dell'Antico e del Nuovo Testamento (*in gen-*



31 Se i barbari, venendo da tal plaga
che ciascun giorno d' Elice si copra,
rotante col suo figlio ond'ella è vaga,

34 veggendo Roma e l'ardua sua opra,
stupefaciensi, quando Laterano
alle cose mortali andò di sopra;

37 io, che al divino dall'umano,
all'eterno dal tempo era venuto.
e di Fiorenza in popol giusto e sano

40 di che stupor dovea esser compiuto!
Certo tra esso e 'l gaudio mi facea
libito non udire e starmi muto.

43 E quasi peregrin che si ricrea
nel tempio del suo voto riguardando,
e spera già ridir com'ello stea,

46 su per la viva luce passeggiando
menava io li occhi per li gradi,
mo su, mo giù, e mo recirculando.

49 Vedeo visi a carità suadi,
d'altrui lume fregiati e di suo riso,
e atti ornati di tutte onestadi.

52 La forma general di paradiso
già tutta mio sguardo avea compresa,
in nulla parte ancor fermato fiso;

te antica ed in novella), rivolgeva il suo sguardo e il suo amore verso una unica meta (Dio).

28. Oh luce della Trinità, che risplendendo agli occhi dei beati (*a lor vista*) nell'unica essenza della tua luce, li appaghi in modo così completo (*si li appaga*), guarda quaggiù sulla terra le nostre procelle!
31. Se i barbari, scendendo da regioni così settentrionali che l'Orsa Maggiore (*Elice*) vi rimane sempre visibile (*ciascun giorno... si copra*), ruotando insieme con il figlio che tanto ama (*ond'ella è vaga*),
34. vedendo Roma e i suoi grandiosi edifici (*l'ardua sua opera*), rimanevano attoniti per lo stupore, quando Roma

(Laterano) superò (in grandezza e in potenza) tutte le cose mortali.

*Venendo da tal piaga che ciascun giorno d'Elice si copra ...: nelle regioni più settentrionali (oltre il 55° parallelo) la costellazione dell'Orsa Maggiore passa ogni giorno allo zenit, accompagnata dalla costellazione dell'Orsa Minore (rotante col suo figlio ond'ella è vaga). Nella precisazione astronomica si inserisce un ricordo mitologico: la ninfa Elice, amata da Giove, dal quale ebbe un figlio, Arcade (cfr. Ovidio - *Metamorfosi* II, 401-530; *Purgatorio* XXV, 130-132), fu trasformata con il figlio in orsa dalla gelosa Giunone: Giove però li trasferì in cielo dove Elice costituì l'Orsa Maggiore e Arcade l'Orsa Minore.*

Quando Laterano...: il Laterano fu prima palazzo imperiale e poi, dopo la donazione di Costantino, papale. È possibile, secondo il Sapegno, che Dante "intenda alludere a un periodo storico determinato, e precisamente al secolo intercorso tra il momento in cui papa Silvestro fece del Laterano la sua dimora e le prime invasioni barbariche, quando ancora lo splendore monumentale dell'urbe sopravviveva intatto".

37. io, che ero venuto al mondo divino dal mondo umano, all'eterno dal tempo, e da Firenze ai beati del paradiso (*in popol giusto e sano*),
40. di quale stupore dovevo essere colmo (*compiuto*)! Certamente stupore e gioia

insieme mi rendevano gradito (*libito*) non udire e non parlare.

Così il Maggini, in una sensibile lettura di questo canto, commenta i versi 31-42: "Un mirabile periodo di quattro terzine esprime già col suo ritmo la magnificenza e l'estasi: comincia col misterioso senso di paesi lontani, per innalzarsi alla grandezza di Roma imperiale con un verso volante (*alle cose mortali andò di sopra*); poi... si arresta su una paroletta (io che presenta il piccolo uomo smarrito nella luce immensa, trasportato dall'umano al divino... infine si placa e si riposa nella dolcezza dell'anima assorta. Ma l'ultimo pensiero alla terra, l'ultimo ricordo di questo mondo in mezzo alla luce dell'Empireo è per Firenze... e di Firenze in popol giusto e sano. Firenze, contrapposta così al paradiso, è l'inferno dei vivi; ma nell'ultimo strale contro di lei frema, più che l'odio, una passione inestinguibile".

Davanti al beato consesso del paradiso, a quei "visi" e a quegli "amori" tutti rivolti verso Dio (versi 25-27), il pensiero del Poeta è ritornato, quasi con violenza, alla terra, alle sue inutili lotte, e, nell'invocazione alla Trinità, tutta la sua sofferenza è chiusa in quell'ultimo verso (*guarda qua giuso alla nostra procella*) così umano, così immediato (dopo il teologico accenno alla *trina luce* in una *unica stella*) e legato a modi popolari di preghiera. Dal contrasto fra la limpidezza della *trina luce* e il buio e tempestoso mondo terreno nascono tre altre antitesi (*divino-umano, eterno-tempo, Firenze-popol giusto e sano*) nell'ultima delle quali il Poeta, dopo aver considerato le grandi realtà di Dio e del mondo, dell'eternità e del tempo, ritorna, dall'alto dell'Empireo, a quel punto - Firenze - che è la dolorosa origine di tutto il suo pensiero e di tutta la sua passione politica, di tutte le sue lotte e di tutte le sue più sofferte esperienze. Ma proprio il fatto che Firenze è accostata a quelle grandi realtà, se da un lato accerta, ancora una volta, l'amore del Poeta per la sua città, dall'altro testimonia che l'indignazione e l'amarezza personale dell'esule si sono trasformate nella serenità e nella comprensione per l'umana debolezza di chi guarda dall'alto.

43. E come il pellegrino che si riposa (*si ricrea*) (dalle fatiche del viaggio) contemplando il tempio che aveva fatto voto di visitare (*del suo voto*), e già spera di poter raccontare (al suo ritorno) come esso era fatto (*stea*),
46. così io facendo scorrere lentamente lo sguardo (*passeggiando*) sulla viva luce (della candida rosa) osservavo (*menava... li occhi*) gradino per gradino (*per li gradi*), volgendo lo sguardo ora in

Paradiso XXXI, 49-51

Particolari da: "La Maestà" di Ambrogio Lorenzetti (7. c. 1348). (Massa Marittima, Palazzo Comunale)



alto, ora in basso e ora all'incirca (re-
circulando).

49. Vedevo volti che esprimevano (santi)
carità, risplendenti della luce di Dio
(d'altissimi lumi) e della propria gioia
che si manifestava nel sorriso (di sor-
riso), e atteggiamenti ricchi di ogni de-
voto e nobilità (di tutte onestadi).

Sicuro e grandioso tutto ad un segno:
così Dante ha definito il paradiso nei
versi 25-27, riassumendo nella espressiva
potenza del primo verso di essa tutto
il fervore di vita beata della cantata
rosa. Ora lo sguardo « mette a fuoco »
sulla viva luce della rosa, le figure dei
beati, con « sublimi immagini di con-
versazioni cortesi: cercava più a carità
santi e atti onesti di tutte onestadi »
(Montanari).

52. Avevo già abbracciato col mio sguardo
tutto l'aspetto del paradiso nel suo
complesso, senza ancora fissar-
mi su nessuna parte:
55. e mi volgevo con il desiderio nascosto
di sapere, per interrogare la mia donna
su cose intorno alle quali la mia mente
era ancora incerta (incerto).
58. Di una cosa avevo intenzione (di in-
terrogare Beatrice), ma altro rispose al
mio intento: credevo di vedere Beatri-
ce, e vidi un vecchio (santo) vestito (di
una bianca stola) come (con) tutte le
anime beate.
61. Nei suoi occhi e nel suo volto (gene-
rance) era diffusa una benevola leti-
zia, nel suo atteggiamento si dimostra-
va affettuoso (pio) come un tenero
padre.

Al posto di Beatrice, subentra, come
guida di Dante, San Bernardo da Chia-
ravalle: la teologia razionale cede il
posto alla teologia contemplativa (co-
me, nel paradiso terrestre, alla ragione,
Virgilio, si era sostituita la verità rive-
lata, Beatrice), per condurre Dante alla
visione intuitiva di Dio, visione che è
al di sopra di ogni ragionamento e di
ogni possibile insegnamento.

Bernardo, nato a Fontaines (in Borgo-
gna) nel 1091 e morto nel 1153, fu mo-

Paradiso XXXI, 25-27

"Il Paradiso" di Giovanni di
Paolo (c. 1399-1482) - (particolare).
(Siena, Pinacoteca)





naco benedettino nell'ordine riformato dei cistercensi. Fondatore dell'abbazia di Clairvaux (Chiaravalle), fu scrittore fecondissimo di opere ascetiche e mistiche (Dante cita, nell'*Epistola XIII*, il *De consideratione*, ma dovette conoscerne anche altre) e prese parte attiva



Paradiso XXXI,
100-102

"Apparizione
della Vergine
a San Bernardo"
attribuito al
"Maestro
della Cappella
Rinuccini"
(fine sec. XIV) -
(con particolare
del Santo
che ammaestra
i suoi frati).
(Firenze,
Galleria
dell'Accademia)

alle vicende religiose del suo tempo, distinguendosi per la sua tenace volontà di riforma della vita monastica. Soprannominato *Doctor mellifluus* per la sua eloquenza, può essere considerato uno dei principali scrittori mistici del Medioevo e fu singolarmente devoto

alla Vergine (verso 102).

64. E subito chiesi: «Dov'è?» Per cui egli:
«Per soddisfare il tuo desiderio (che è quello di vedere Dio) Beatrice mi ha fatto venire (qui) chiamandomi dal mio seggio (del loco mio):

67. e se guardi nel terzo gradino a cominciare dall'alto, la rivedrai sul trono che il suo merito le ha destinato in sorte (sortiro).
70. Senza rispondere, alzai gli occhi, e vidi Beatrice che riflettendo la luce divina

55 e volgeami con voglia riaccesa
per domandar la mia donna di cose
di che la mente mia era sospesa.

58 Uno intendea, e altro mi rispòse:
credea veder Beatrice, e vidi un sene
vestito con le genti gloriose.

61 Diffuso era per li occhi e per le gene
di benigna letizia, in atto pio
quale a tenero padre si convene.

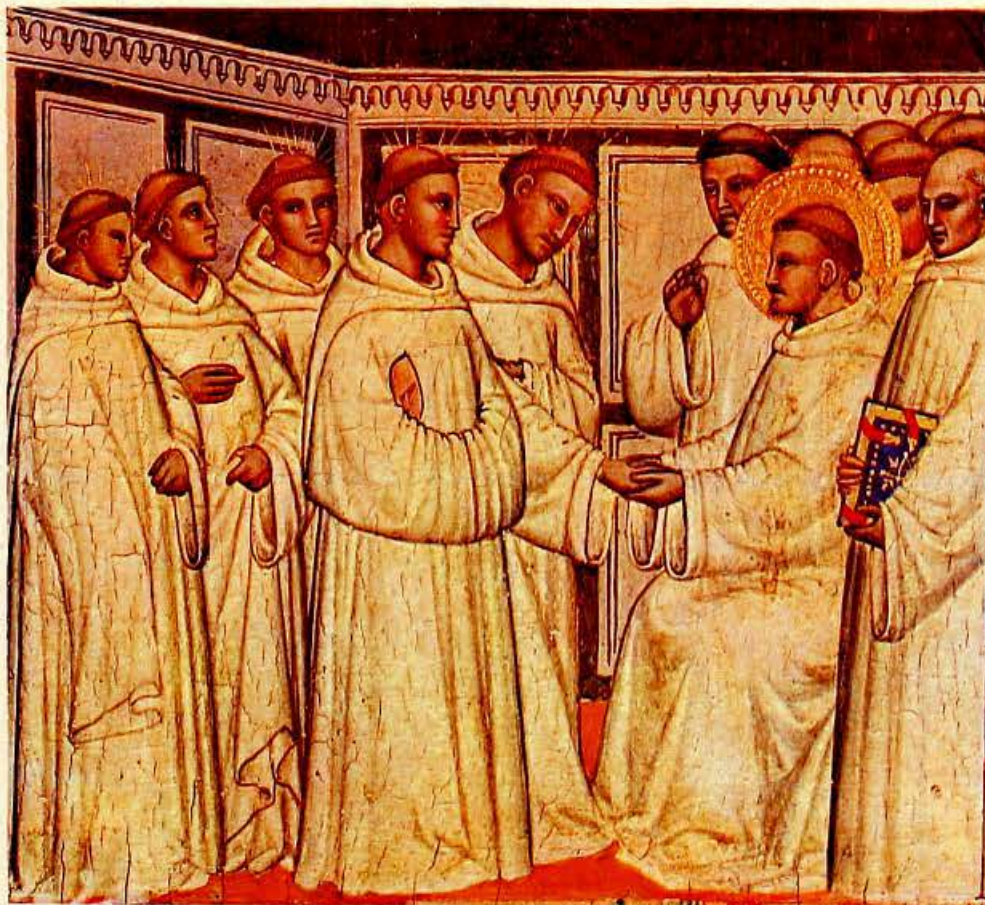
64 E «Ov'è ella?» subito diss' io.
Ond'elli: «A terminar lo tuo disiro
mosse Beatrice me del loco mio;

67 e se riguardi su nel terzo giro
dal sommo grado, tu la rivedrai
nel trono che suoi meriti le sortiro».

70 Senza risponder, li occhi su levai,
e vidi lei che si facea corona
reflettendo da sé li eterni rai.

73 Da quella region che più su tona
occhio mortale alcun tanto non dista,
qualunque in mare più giù s'abbandona,

76 quanto li da Beatrice la mia vista;
ma nulla mi facea, ch'è sua effige
non discendea a me per mezzo mista.



irradiava intorno a sé un'aureola di luce (si facea corona).

73. Nessun occhio mortale, anche se (qualunque) guardasse dal più profondo del mare, disterebbe da quella regione dell'aria nella quale si formano i tuoni (che più su tona),
76. più di quanto la mia vista li distava da Beatrice; ma ciò non mi era di alcun ostacolo (nulla mi facea), perché la sua immagine non giungeva a me velata dall'atmosfera (per mezzo mista),
79. «O donna in cui prende vigore (vige) la mia speranza, e che non disdegnasti di lasciare le tue orme nell'inferno per

la mia salvezza (cfr. *Inferno* II, 52 sgg.),

82. riconosco che dal tuo potere e dalla tua bontà (non dai miei meriti) ho ricevuto la grazia e la capacità (*virtù*) di vedere tante cose quante ne ho vedute (durante il mio viaggio).

85. Tu mi hai condotto dalla schiavitù (del peccato) alla libertà (della virtù) servendoti di tutte quelle vie, di tutti quei mezzi (*modi*) che avevi la possibilità di usare.

88. Conserva in me il tuo mirabile dono (*magnificenza*), affinché la mia anima, che hai risanato dal peccato (nel momento della morte), si sciolga dal corpo cara a te (come lo è ora).

91. Così pregai; e Beatrice, così lontana come appariva, sorrise e mi guardò; poi si volse verso Dio, eterna sorgente di luce e d'amore.

Beatrice scompare agli occhi di Dante inavvertitamente, come già era scomparso, sulla vetta del purgatorio, nel paradiso terrestre, Virgilio. Tuttavia mentre la scomparsa del poeta latino era stata preceduta da commosse parole di congedo e seguita da un momento di doloroso smarrimento in Dante, qui il Poeta, nella speranza di un prossimo ricongiungimento in Dio, leva subito gli occhi verso l'alto (verso 70), e il suo ringraziamento a Beatrice acquista lo slancio di un inno, nel quale la forza emotiva è abilmente sorretta e guidata da una grande maestria costruttrice. L'inno si apre su una nota di trepidante umanità (o *donna in cui la mia speranza vige*), nella quale la memoria delle passate colpe aggiunge la consapevolezza dell'umana fragilità. Ma l'intervento sovranaturale, del quale la donna amata è stata portatrice, disperde ogni pericolo, mentre Dante, con accento deciso, dichiara che ogni *grazia* e ogni *virtù* della sua presente esperienza religiosa, dipendono solo dal *potere* e dalla *bontate* di Beatrice. Per merito suo egli è stato tratto dalla schiavitù alla libertà (*per tutte quelle vie, per tutt'i modi...*: l'ansia e la fatica sono di Beatrice, non del Poeta che ella "trascina" dietro di sé con la forza del suo amore). Raggiunta la salvezza, ecco la conclusione solenne e trionfale dell'inno (*la tua magnificenza in me custodi*), nel quale l'esperienza religiosa, che è fra le più complesse e che si propone come «esemplare» per tutti gli uomini, viene compendiata in concise ed eloquenti espressioni, che tuttavia mantengono viva la nota affettiva: «la voce batte su tue (verso 81), tuo, tua (verso 83), Tu (verso 85) tua (verso 88) a te (verso 90)...

79 «O donna in cui la mia speranza vige,
e che soffristi per la mia salute
in inferno lasciar le tue vestige,

82 di tante cose quant' i' ho vedute,
dal tuo podere e dalla tua bontate
riconosco la grazia e la virtute.

85 Tu m' hai di servo tratto a libertate
per tutte quelle vie, per tutt' i modi
che di ciò fare avei la potestate.

88 La tua magnificenza in me custodi,
sì che l' anima mia, che fatt' hai sana,
piacente a te dal corpo si disnodi».

91 Così orai; e quella, sì lontana
come pareva, sorrise e riguardommi;
poi si tornò all'eterna fontana.

94 E 'l santo sene «Acciò che tu assommi
perfettamente» disse «il tuo cammino,
a che priego e amor santo mandommi,

97 vola con li occhi per questo giardino;
chè veder lui t'acconcerà lo sguardo
più al montar per lo raggio divino.

100 E la regina del cielo, ond' io ardo
tutto d'amor, ne farà ogni grazia,
però ch' i' sono il suo fedel Bernardo».

103 Qual è colui che forse di Croazia
viene a veder la Veronica nostra,
che per l'antica fame non sen sazia,

106 ma dice nel pensier, fin che si mostra:
«Signor mio Gesù Cristo, Dio verace,
or fu sì fatta la sembianza vostra?»;



"San Bernardo consegna la regola ai suoi frati e alle sue monache" di Simone dei Crocifissi (seconda metà sec. XIV). (Bologna, Pinacoteca Nazionale)

109 tal era io mirando la vivace
carità di colui che 'n questo mondo,
contemplando, gustò di quella pace.

112 «Figliuol di grazia, quest'esser giocondo»
cominciò essi «non ti sarà noto,
tenendo li occhi pur qua giù al fondo;

e la stessa purità dell'anima nel momento della morte che lo ricongiungerà a Beatrice, si traduce in un'espressione affettiva: *piacente a te*" (Grabher). Aperta da un'ampia prospettiva di spazi (versi 73-78), la preghiera si chiude su un'altra immagine di spazio e di distanze (e quella, si lontana...), ma Beatrice, lontanissima com'è nell'immensità della rosa, "sorrìde a Dante di un sorriso dolcissimo e vicinissimo, perfettamente individuato attraverso l'immen-

sa distanza: questo sorriso... è la più alta ed insieme più umana glorificazione che Dante abbia immaginato in onore di Beatrice" (Montanari). Con questo commiato, il Poeta ha ora sciolto la sua promessa di dire di Beatrice "quello che mai non fue detto d'alcuna" (*Vita Nova* XLII, 3): l'amore per Beatrice viene rivissuto e contemplato su uno sfondo celebrativo di vita eterna e di virtù santificante.

94. E il santo vecchio d'ise: « Affinché tu concluda (*assommi*) il tuo viaggio perfettamente, per il quale scopo mi ha mandato la preghiera di Beatrice dettata da santo amore,
97. vola col tuo sguardo su questa rosa, perché la sua visione preparerà la tua vista a salire su per i raggi della luce divina (fino a contemplare direttamente Dio),
100. E la Vergine, regina del cielo, per la quale io ardo tutto d'amore, ci (*ne*) concederà ogni grazia, perché io sono il suo fedele Bernardo»,
103. Come il pellegrino che forse dalla Croazia viene (a Roma) per vedere il sudario della Veronica, e che per il desiderio lungamente nutrito (*per l'antica fame*) non si sazia mai di contemplarlo,
106. ma dice dentro di sé (*nel pensier*), per tutto il tempo in cui (*l'immagine*) viene mostrata ai fedeli: « Signore mio



Paradiso XXXI, 100-102
"Apparizione della Vergine a San Bernardo" di Giovanni di Paolo
(c. 1399-1482). (Siena, Pinacoteca)

115 ma guarda i cerchi infino al più remoto, 121
tanto che veggì seder la regina
cui questo regno è suddito e devoto».

118 Io levai li occhi; e come da mattina 124
la parte oriental dell'orizzonte
soverchia quella dove 'l sol declina,

così, quasi di valse andando a monte
con li occhi, vidi parte nello stremo
vincer di lume tutta l'altra fronte.

E come quivi ove s'aspetta il temo
che mal guidò Fetonte, più s'infiama,
e quinci e quindi il lume si fa scemo,



127 così quella pacifica oria fiamma
nel mezzo s'avvivava, e d'ogni parte
per igual modo allentava la fiamma.

130 E a quel mezzo, con le penne sparte,
vid' io più di mille angeli festanti,
ciascun distinto di fulgore e d'arte.

Gesù Cristo, Dio vero, così, dunque
(or), fu il vostro aspetto? ».

A Roma, nella oaslica di San Pietro, si conserva la tela che, secondo la tradizione, una donna di nome Veronica avrebbe offerto a Gesù perché si asciugasse il volto durante l'ascesa al Calvario e sulla quale il Salvatore lasciò impressi, in segno di riconoscenza, i suoi lineamenti. Durante tutto il Medioevo l'immagine fu meta di numerosissimi pellegrinaggi, che venivano dalle più lontane regioni d'Europa (qui Croazia indica genericamente una terra lontana).

109. nello stesso stato d'animo (di stupore e di smarrimento) mi trovavo io guardando l'ardente (*vivace*) amore di colui che (ancora) sulla terra, gustò la pace (del paradiso), con le sue mistiche contemplazioni (*contemplando*).

Con tre similitudini, di particolare calore espressivo, Dante tenta di trascrivere lo stato d'animo di stupore, di gioia, di smarrimento nel quale si trova immerso di fronte alla vastità della candida rosa. Si può notare, tuttavia, un rapido crescendo di intensità e di profondità psicologica dalla prima alla terza immagine: dapprima è lo stupore del barbaro di fronte a una magnificenza senza limiti, poi la gioiosa commozione del pellegrino che è giunto al tempio del suo voto e osserva, quasi con gli occhi del cuore, ogni particolare perché si imprima nel suo animo, infine il turbamento del «romeo» (cfr. *Vita Nova* XL, 1-7) che, mentre appaga il suo lungo desiderio, avverte il tremito dell'anima di fronte al divino (*Signor mio Gesù Cristo, Dio verace...*). Anche se è ormai diventato un luogo comune il confronto fra questo pellegrino dantesco e quello che è protagonista del famoso sonetto del Petrarca "Movesi l' vecchierel canuto e stanco" (*Rime* XVI), appare interessante osservare come i versi del Petrarca abbiano un tono malinconico e grave (sottolineando l'ansia e la fatica del lungo viaggio, dopo aver rappresentato il dolore del distacco dalla casa e dalla famiglia) che manca completamente in quelli di Dante, dove il pellegrino di Croazia è tutto immerso nella contemplazione della divina effigie: nulla lo turba, nessun ricordo di fatiche passate ritorna alla sua mente, la quale continua a ripetere alcune parole che sono una professione, candida e profonda, di fede: *or fu si fatta la sembianza vostra!*

112. « Figliolo rigenerato dalla Grazia » incominciò a dire « la condizione beata del paradiso non ti sarà manifesta, finché tu continuerai a guardare solo (*pur*) nel fondo (della rosa);

115. ma guarda i gradini circolari (*cerchi*)



Da un manoscritto contenente alcune delle opere di San Bernardo: la figura del Santo. Min. di scuola probabilmente francese - sec. XV - (Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio - Ms. II. 2207 - f. 1 v)

133 Vidi a' lor giochi quivi ed a' lor canti
ridere una bellezza, che letizia
era nelli occhi a tutti li altri santi.

136 E s' io avessi in dir tanta divizia
quanta ad imaginar, non ardirei
lo minimo tentar di sua delizia.

139 Bernardo, come vide li occhi miei
nel caldo suo calor fissi e attenti,
li suoi con tanto affetto volse a lei,

142 che i miei di rimirar se' più ardenti.

fino al più alto (remoto: lontano), sì che tu possa vedere la regina della quale questo regno è suddito e devoto».

118. Io alzai lo sguardo; e come all'alba (da mattina) la parte orientale dell'orizzonte supera (in luminosità) quella occidentale, dove il sole tramonta,

121. così, salendo con gli occhi dal basso verso l'alto, vidi una zona nel gradino più alto (nello stremo) che vinceva con la sua luce tutta la parte che le stava di fronte (tutta l'altra fronte).

124. E come il punto dell'orizzonte in cui si aspetta di vedere sorgere il carro del sole (il temo che mal guidò Fetonte: cfr. *Inferno* XVII, 107; *Purgatorio* XXIX, 118; *Paradiso* XVII, 3) si infiamma di una luce più intensa, mentre da una parte e dall'altra (quinci e quindi) (di quel punto) la luce si attenua (man mano che ci si allontana),

127. così quella pacifica orifiamma si avviva di splendore nella sua zona centrale, e la luce diminuiva in uguale misura da entrambe le parti.

Orifiamma: il termine indicava il rosso stendardo di guerra dei re di Francia: per questo Dante qui aggiunge l'aggettivo *pacifica*.

130. E intorno a quel punto centrale (a quel mezzo), con le ali spiegate (con le penne sparte), vidi innumerevoli angeli festanti, ciascuno distinto dagli altri per intensità di luce e per ardore di canti e di atteggiamento (*arte*).

133. Io vidi qui sorridere ai loro voli (*giochi*) e ai loro canti il bel volto della Vergine, che era motivo di letizia per tutti i beati che lo contemplavano.

136. E se anche avessi tanta ricchezza di parole quanta ne ho di fantasia, non oserei tentare di descrivere neppure la minima parte del gaudio che da lei derivava.

139. Bernardo, non appena vide il mio sguardo fisso e attento in Maria, oggetto del suo ardente amore, rivolse i suoi occhi verso di lei con tanto amore.

142. che rese i miei ancora più desiderosi di guardarla.

aradiso, Canto XXXII

San Bernardo, che ha sostituito Beatrice come guida di Dante nell'Empireo, incomincia a spiegare l'ordinamento della candida rosa e la disposizione dei beati.

Il seggio più alto è occupato dalla Vergine, ai cui piedi si trova Eva. Nel terzo scanno siede Rachele con Beatrice. Seguono Sara, Rebecca, Giuditta, Rut e, fino al gradino più basso, altre donne del Vecchio Testamento. Esse costituiscono così una lunga fila che taglia verticalmente, in due parti, l'immenso anfiteatro celeste: a sinistra, dove tutti i seggi sono ormai occupati, si trovano i credenti in Cristo venturo, a destra, dove appaiono ancora dei posti vuoti, godono la loro beatitudine i credenti in Cristo venuto. In alto, nella parte opposta al seggio della Vergine, siede San Giovanni Battista. Sotto di lui appaiono San Francesco, San Benedetto, Sant'Agostino e altri teologi e fondatori di ordini religiosi. Le due parti dell'Empireo - continua San Bernardo - saranno occupate da uno stesso numero di beati, perché agli eletti del Vecchio e del Nuovo Testamento è stato riservato un uguale numero di seggi.

La candida rosa appare divisa anche orizzontalmente in due parti uguali: mentre nella zona superiore appaiono le anime che si sono salvate per merito proprio, in quella inferiore si trovano le anime dei bambini, che morirono prima di giungere all'età della ragione. Essi, nei primi secoli dell'umanità, da Adamo ad Abramo, ricevettero la salvezza grazie alla fede dei loro genitori; da Abramo a Gesù grazie al rito della circoncisione; dopo l'avvento di Cristo divenne necessario il battesimo, senza il quale i bambini morti precocemente sono relegati al limbo.

San Bernardo invita Dante a guardare la Vergine, che appare circondata dagli angeli, mentre l'arcangelo Gabriele ripete, cantando, le parole dell'Annunciazione: « Ave Maria, gratia plena ».

Il Santo riprende poi a presentare i beati dell'Empireo, indicando al suo discepolo gli eletti che occupano i seggi più vicini a quello di Maria. Infine afferma che, prima di volgere lo sguardo verso Dio, è necessario invocare l'aiuto della Vergine.

INTRODUZIONE CRITICA

Privo della liricità (originata dal commiato di Dante da Beatrice) e della ricchezza fantastica (diretto proseguimento della rappresentazione della *candida rosa*) del canto XXXI, il XXXII è, in larga misura, descrittivo: presenta, infatti, la più lunga rassegna di personaggi della *Commedia*, dopo quella del limbo (diciotto sono le figure che San Bernardo indica a Dante in questo momento). Esso, come molti canti della *Commedia*, ha una giustificazione d'intermezzo strutturale. S'imponeva a Dante la necessità di presentare il suo paradiso definitivo, l'Empireo, secondo una forma determinata e stabile, "in cui trovasse quasi esplicazione e fondamento il concetto della sua eternità nel tempo, la quale esso ha in comune solo con l'inferno, essendo... il purgatorio un regno di transizione" (Rossi-Frascino). D'altra parte, poiché ora trovano la loro sede quelle anime che il pellegrino ha già incontrato nei vari cieli e poi rivisto tutte unite nella sfera delle stelle fisse durante il trionfo di Cristo, era necessario evitare qui una rassegna che avesse sapore di ripresentazione di personaggi e cose già note.

A questa duplice necessità assolve egregiamente la rassegna di San Bernardo, con la quale il Poeta abbraccia, in un solo sguardo, tutta l'architettura e la sistemazione del terzo regno. Poiché nell'immensità dell'anfiteatro celeste la presentazione a distanza dei personaggi non sarebbe stata possibile se non in base a precise linee di riferimento, Dante divide la *candida rosa* in due sezioni verticali e in due orizzontali. Come si vede, la tecnica costruttiva e il suo ineccepibile rigore geometrico sono gli stessi che hanno disposto, nelle viscere della terra, il baratro infernale ed elevato, in mezzo alle acque dell'oceano, la montagna del purgatorio. Non si vuole certo affermare che i temi topografici o architettonici possono sostituire la poesia del personaggio, dell'episodio, della lezione teologica, ma è certo che nella lettura della *Commedia* ci sono momenti nei quali è necessario soffermarsi sui motivi «costruttivi», sull'ordinato spiegarsi di piani, di linee, di misure geometriche. I cerchi dell'*Inferno* o i gironi del *Purgatorio* o i cieli del *Paradiso* sono elementi topografici, ma di una topografia fisica e morale, regolata dalle leggi del contrappasso o della beatitudine, satura delle persuasioni morali, politiche, teologiche di Dante. Ma se uniamo, attraverso i richiami che si protendono di regno in regno, di canto in canto, tutte queste sezioni di disegni, "avremo non la loro somma, ma la loro trasfigurazione, una successione di valori fantastici. Col saldarsi degli ordini architettonici, nasce infatti, dalle gettate spaziali, un concreto riflesso artistico, una sorta di «sentimento della struttura» che alla prima lettura vi sfugge, ma che da rigo a rigo, da terzina a terzina, da canto a canto filtra il colore unitario della struttura stessa" (Di Pino). Così la costruzione

della mistica rosa mostra, attraverso i dettagli offerti dal canto XXXII, linee sempre più rilevate. Nell'Empireo la circolarità è conforme a quella di tutto il terzo regno (in analogia con la circolarità dei cerchi infernali o dei gironi penitenziali), ma la sua geometria indica "un rapporto accentuato tra verticalità e cerchio" (Di Pino). In tal modo, osserva il Di Pino, "la circolarità dei gradi beati e l'immagine del muro si correggono, nella immaginazione di chi legge, in una fuga di piani: *le sacre scalee*", che dilatano all'infinito l'ampiezza dell'ultimo cielo, così che Dante raggiunge il duplice scopo di manifestare, attraverso la regolarità geometrica dell'Empireo, l'ordine e l'armonia della mente divina, e, attraverso la sua vastità, l'infinitezza del Creatore.

Non è possibile determinare in quanta misura siano confluiti, in questa complessa costruzione dantesca, il dato di fede (Dio esaltato come armonia e generatore di armonia) e il dato di cultura, desunto dal mondo classico e tendente a chiudere ogni manifestazione dell'essere nell'ordine e nella proporzione figurativi. È certo, tuttavia, che nel canto XXXII non c'è il vigore fantastico di altri canti, nei quali il Poeta non era oppresso dalla sistematicità della descrizione, e che la rassegna dei beati interessa più la logica analitica che la sintesi poetica.

Ci saremmo aspettati che Dante, almeno durante la rassegna dei beati nell'Empireo, offrisse una spiegazione definitiva dell'ordine morale del terzo regno (come ha fatto per l'*Inferno* nel canto XI e per il *Purgatorio* nel canto XVII), spiegazione particolarmente necessaria perché le anime del paradiso compaiono due volte in due diverse gerarchie (dapprima nella sfera di uno dei cieli fisici e poi nella rosa dell'Empireo), che sembrano non avere quasi alcun rapporto fra di loro. Invece egli si limita a presentare le sezioni orizzontali e verticali della rosa, citando molti nomi di santi, ma senza alcuna specificazione dei motivi che lo hanno guidato in questa classificazione. L'Auerbach avanza, con molta cautela, questa ipotesi: la gerarchia dei beati nelle sfere si riferisce all'ordine morale del mondo, mentre quella dell'Empireo, con la divisione fra i beati del Vecchio e quelli del Nuovo Testamento e fra coloro che si salvarono per merito proprio e coloro che si salvarono per merito altrui, rappresenta il fine della redenzione. In altre parole: la prima gerarchia serve a distinguere le anime secondo le loro naturali disposizioni (perciò esse appaiono nel cielo agli influssi del quale furono particolarmente soggette), ad assicurare che i beati conserveranno, nell'eternità del regno divino, la molteplicità dei caratteri umani; la seconda, costituita non più da sette gradi (quanti sono i cieli in cui erano ripartiti i beati), ma da *più di mille soglie*, vuole essere la *civitas Dei* nella quale le anime stanno in giusto ordine, in comune agire, godendo ciascuna del suo posto e partecipe, ciascuna in unione con le altre, del vero bene.

1. San Bernardo (*quel contemplante*), tutto preso (*affetto*: dal verbo latino *afficior*, come nota il Buti) dall'oggetto del suo amore (*al suo piacer*: la Vergine) assunse spontaneamente (*libero*) il compito di maestro (*dottore*), e in-

cominciò questo santo discorso:

Lo schema dell'ascensione a Dio comporta, secondo Dante che, a questo proposito fonde posizioni tomistiche con posizioni bonaventuriane, tre successive

fasi: quella della luce naturale fornita dalla ragione, quella della sapienza rivelata, quella della visione diretta, intuitiva di Dio, che si può possedere in questa vita solo grazie a una sovranaturale esperienza. Questo schema si è tradotto di volta in volta, in figure concrete, storiche (Virgilio, Beatrice, Bernardo), legate all'esperienza biografica, intellettuale o spirituale del Poeta: con questi personaggi Dante stabilisce un complesso rapporto fondato sul binomio maestro-discepolo e arricchito dalle più diverse sfumature psicologiche. Virgilio non è solo il *dottore* che guida lo smarrito pellegrino attraverso i cerchi infernali e le balze del purgatorio, ma un *maestro* di poesia e di vita morale, un *dolce padre* teneramente preoccupato della sorte del figlio. Allo stesso modo il compito di cui Beatrice appare investita negli ultimi canti del *Purgatorio* e per quasi tutto il *Paradiso*, acquista un più profondo significato dal suo atteggiamento di donna innamorata e ogniqualvolta si rivolge a lei, Dante chiede non solo l'aiuto della sua dottrina, ma il conforto del suo amore. Per questo Virgilio e Beatrice acquistano, nel corso della *Commedia*, una loro fisionomia psicologico-poetica ben determinata: restando fermo il loro valore allegorico-concettuale, essi operano come veri « personaggi ». Quanto è stato detto a proposito di Virgilio e di Beatrice è applicabile anche all'ultima guida che appare nella *Commedia*, benché l'ufficio di *dottore* di San Bernardo sia limitato agli ultimi tre canti del *Paradiso*. Anche la realtà della sua persona terrena è desunta, come nel caso di Virgilio, dalla tradizione storico-letteraria, perché, fra gli scrittori di teologia mistica, Dante dovette guardare al battagliero abate di Chiaravalle come a un maestro (si vedano i numerosi passi di opere di San Bernardo riportati dall'Auerbach nei suoi *Studi su Dante* a sostegno di certe affermazioni o immagini del Poeta del *Paradiso*), ma, come accade per il saggio antico, anche l'episodio che ha per protagonista San Bernardo appare nettamente spostato su un piano concreto e umano. L'incontro fra il pellegrino ormai prossimo alla visione di Dio e il devoto di Maria si svolge in un clima di profonda affezione, di ardente carità, di personale contatto: *tenero padre* (canto XXXI, verso 63); *la vivace carità di colui che 'n questo mondo, contemplando, gustò di quella pace* (canto XXXI, versi 109-111); *o santo padre, che per me composte l'esser qua giù, lasciando il dolce loco nel qual tu siedi per eterna sorte* (canto XXXII, versi 100-102); *e tu mi seguirai con l'affezione, sì che dal dicer mio lo cor non partì* (canto XXXII, versi 149-150). Santo dell'amore e dell'umiltà, più che incarnazione della vita mistica, le parole che egli pronuncia, prima della grande preghiera alla Vergine, sono semplici e umili, tanto che alcuni critici le hanno giudicate addirittura inadatte a tanta altezza di paradiso (cfr. versi 139-141). Tuttavia non si può definire soltanto « paterna » la figura di San Bernardo senza il pericolo di limitarne le caratteristiche, perché, descrivendo la

Canto XXXII

Paradiso XXXII, 1-3.

La *Commedia*, Paradiso.
Min. di scuola probabilmente
fiorentina - metà sec. XIV -
(Londra, British Museum -
Ms. Eg. 943 - f. 184 v)



- 1 Affetto al suo piacer, quel contemplante
libero ufficio di dottore assunse,
e cominciò queste parole sante:
- 4 «La piaga che Maria richiuse e unse,
quella ch'è tanto bella da' suoi piedi
è colei che l'aperse e che la punse.
- 7 Nell'ordine che fanno i terzi sedi,
siede Rachel di sotto da costei
con Beatrice, sì come tu vedi.
- 10 Sara e Rebecca, Iudit e colei
che fu bisava al cantor che per doglia
del fallo disse «*Miserere mei*».

sua apparizione, il Poeta si mostra sollecito ad indicare la nobiltà della sua figura (*un sene vestito con le genti gloriose*; canto XXXI, versi 59-60) che riecheggia la venerabilità e la maestosità di quella di Catone. Tuttavia i tratti di San Bernardo appaiono più sfumati e più spiritualizzati rispetto a quelli del custode del purgatorio, sul cui aspetto esteriore il Poeta insiste particolarmente (*lunga la barba e di pel bianco mista*; *Purgatorio* canto I, verso 34); inoltre alla solennità un poco dura e burbera del *veglio sofo* sulla spiaggia del purgatorio, San Bernardo oppone una *benigna letizia* diffusa *per li occhi e per le gene* (canto XXXI, versi 61-62) e mentre il primo è *degnò di tanta reverenza in vista, che più non dee a padre alcun figliuolo* (*Purgatorio* I, 32-33), il secondo è *in atto pio quale a tenero padre si conviene* (canto XXXI, versi 62-63). A proposito di questi ultimi versi il Gallardo commenta molto bene: "La fusione di linguaggio aulico e di espressioni affettuose crea intorno a questa figura una particolare atmosfera di tenerezza e di nobiltà", per cui l'umanissimo personaggio di San Bernardo appare "capace di innalzarsi fino al più alto linguaggio mistico e di volgersi paternamente verso la debole umanità del Poeta".

4. «Quella che siede tanto bella ai piedi di Maria è colei che aperse e inaspri (*punse*) la piaga del peccato originale, che la Vergine chiuse e risanò (*unse*).

Eva con il suo peccato, che inaspri (*punse*) spingendo anche Adamo a seguire il suo esempio, fu causa della rovina dell'umanità; questa rinacque a nuova vita con la Vergine Maria, nella quale si realizzò l'Incarnazione.

7. Nella terza fila di seggi (*sedi*), sotto ad Eva, siede Rachele insieme con Beatrice, come puoi vedere.

Rachele, figlia di Labano e seconda moglie di Giacobbe, è simbolo della vita contemplativa (*Purgatorio* XXVII, 104) ed appare, come Dante ha già rivelato nell'*Inferno* (canto II, verso 102), accanto a Beatrice che, come simbolo della verità rivelata, prepara alla contemplazione. "Il sedere insieme, ovviamente, esprime idea della loro complementarità, del loro fecondo e necessario accordo." (Mattalia)

10. Sara e Rebecca, Giuditta e Rut, colei che fu bisavola (*bisava*) di Davide, il sacro cantore che per manifestare il dolore per il proprio peccato scrisse il salmo «Abbi pietà (*miserere*) di me (*mei*)».

13. puoi vedere disposte in ordine decrescente di gradino in gradino, nella successione in cui le vengo elencando scendendo di seggio in seggio (così...

com'io ch'a proprio nome vo... giù di foglia in foglia) lungo la rosa.

Sara, moglie di Abramo e madre di

Isacco (che sposò Rebecca), può essere considerata la progenitrice dei credenti nel Cristo venturo. Giuditta liberò il popolo eletto dal pe-

13 puoi tu veder così di soglia in soglia
giù digradar, com'io ch'a proprio nome
vo per la rosa giù di foglia in foglia.

16 E dal settimo grado in giù, sì come
infino ad esso, succedono Ebrei,
dirimendo del fior tutte le chiome;

19 perché, secondo lo sguardo che fee
la fede in Cristo, queste sono il muro
a che si parton le sacre scalee.

22 Da questa parte onde 'l fiore è maturo
di tutte le sue foglie, sono assisi
quei che credettero in Cristo venturo;

25 dall'altra parte onde sono intercisi
di voti i semicirculi, si stanno
quei ch'a Cristo venuto ebber li visi.

28 E come quinci il glorioso scanno
della donna del cielo e li altri scanni
di sotto lui cotanta cerna fanno.

31 così di contra quel del gran Giovanni,
che sempre santo 'l diserto e 'l martiro
sofferse, e poi l' inferno da due anni;

34 e sotto lui così cerner sortiro
Francesco, Benedetto e Augustino
e altri fin qua giù di giro in giro.



Particolari
da: "Giudizio
Universale"
di Pietro
Cavallini
(sec. XIII-XIV).



(Roma, Chiesa
di Santa
Cecilia in
Trastevere)

37 Or mira l'alto proveder divino;
ché l'uno e l'altro aspetto della fede
igualmente empierà questo giardino.

40 E sappi che dal grado in giù che fiede
a mezzo il tratto le due discrezioni,
per nullo proprio merito si siede,

43 ma per l'altrui, con certe condizioni;
ché tutti questi son spiriti assotti
prima ch'avesser vere elezioni.

46 Ben te ne puoi accorger per li volti
e anche per le voci puerili,
se tu li guardi bene e se li ascolti.

ricolo degli Assiri, uccidendo il loro generale Oloferne (cfr. *Purgatorio* XII, 58-60).

Rut, moglie di Booz, è qui presentata come la bisavola di Davide, che dopo l'adulterio commesso con Betsabea, pianse il proprio peccato e manifestò il proprio pentimento nel *Salmo* LI, che inizia con le parole « *Miserere mei* ».

16. E dal settimo gradino in giù, fino all'ultimo, si succedono donne ebraiche, dividendo (*dirimendo*) tutti i petali del fiore,
19. perché esse costituiscono una specie di linea (*muro*) dalla quale (*a che*), a seconda che la loro fede si rivolse al Cristo venturo o al Cristo venuto (*secondo lo sguardo che fece la fede in Cristo*), sono divisi (*si parton*) i beati (*le sacre scalee*).

Tutti i seggi immediatamente sotto quello della Vergine, fino all'ultimo, sono occupati dalle donne dell'Antico Testamento (Dante ne ha nominato, compresa Maria, solo sette). Si forma così una linea che taglia verticalmente la candida rosa; a questa linea, di fronte, ne corrisponde un'altra, formata, come Dante spiegherà più avanti (versi 28 sgg.), dai seggi di San Giovanni Battista, San Francesco, San Benedetto, Sant'Agostino e altri. L'Empireo viene così diviso in due parti uguali, occupate rispettivamente dai beati dell'Antico Testamento e da quelli del Nuovo: i primi credettero in Cristo venturo, i secondi in Cristo venuto (*secondo lo sguardo che fece la fede in Cristo*).

22. Da questa parte (a sinistra del muro divisorio), dove il fiore si presenta completo di tutti i suoi petali (cioè: i seggi sono tutti occupati), sono seduti i credenti in Cristo venturo;
25. dall'altra parte (a destra), dove i se-



49 Or dubbi tu, e dubitando sili;
ma io dissolverò 'l forte legame
in che ti stringon li pensier sottili.

52 Dentro all'ampiezza di questo reame
casual punto non puote aver sito,
se non come tristizia o sete o fame;

55 ch'è per etterna legge è stabilito
quantunque vedi, sì che giustamente
ci si risponde dall'anello al dito.

58 E però questa festinata gente
a vera vita non è sine causa
intra sé qui più e meno eccellente.



micerchi sono interrotti (*intercisi*) da seggi vuoti, si trovano coloro che vollero gli occhi (*ebber li visi*) della fede verso Cristo venuto.

28. E come da questa parte (*quinci*) il glorioso seggio di Maria, la regina del cielo (*la donna*: dal latino *domina*, «signora») e gli altri seggi di sotto al suo segnano la grande separazione (*cotanta cerna*) (fra i beati dell'Antico e del Nuovo Testamento).

31. così dalla parte opposta (*di contra*) (segna un'analogia divisione) il seggio del grande Giovanni, che, santo prima ancora di nascere (*sempre santo*), sopportò il deserto e il martirio, e poi l'inferno per circa (*da*) due anni:

San Giovanni Battista, "pieno di Spirito Santo fin dal seno di sua madre" (Luca I. 15), rimase per un lungo periodo nel deserto per prepararsi, nella solitudine e nella penitenza, alla sua vita di predicazione e subì il martirio sotto Erode (*Purgatorio* XXII, 151-154; *Paradiso* XVIII, 134-135). Dopo la morte dovette rimanere nel limbo per due anni, fino al momento in cui Cristo discese all'inferno per liberare le anime dei patriarchi dell'Antico Testamento.

34. e sotto di lui ebbero in sorte di operare questa divisione (*così cerner*) Francesco, Benedetto e Agostino e altri fino qua giù in fondo di gradino in gradino.

Sotto il seggio del grande precursore di Cristo, appaiono quelli di San Francesco d'Assisi (*Paradiso* XI, 43 sgg.).

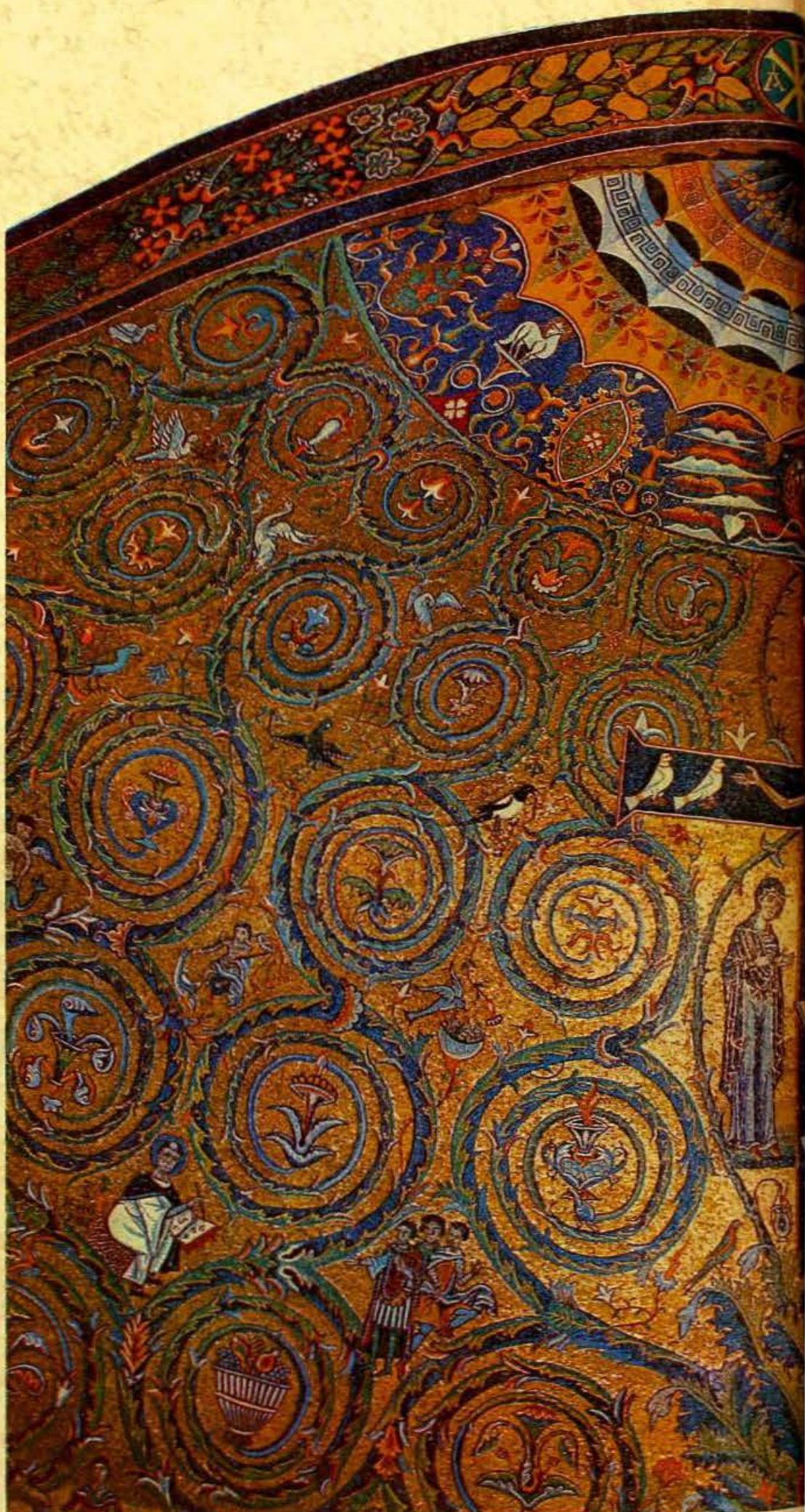
Particolari da: "Incoronazione della Vergine in Paradiso" di Jacobello del Fiore (c. 1370-1439). (Venezia, Galleria dell'Accademia)

di San Benedetto da Norcia (*Paradiso* XXII, 28 sgg.), di Sant'Agostino (a. 354-430), grande filosofo e teologo e uno dei più grandi e famosi Padri della Chiesa. Benché Dante nella *Commedia* lo nomini solo incidentalmente (*Paradiso* X, 120), nel *Convivio*, nella *Monarchia*, nelle *Epistole* dimostra una notevole conoscenza delle opere di Agostino.

Le anime di questo muro dovrebbero essere quelle dei fondatori di ordini religiosi e dei teologi, "in certo modo i continuatori dell'opera del Battista nel «*parare Domino plebem perfectam*» (*Luca* I, 17)" (Vandelli). Sforzandosi di penetrare nella logica di questo elenco di santi, alcuni critici hanno pensato che Giovanni sia posto di fronte a Maria perché nessun nato di donna - secondo le parole di Cristo (*Matteo* XI, 11) - fu più grande del Battista, oppure perché il Poeta ha voluto stabilire un supremo vincolo fra il paradiso e il suo *bel San Giovanni*, oppure perché intese simboleggiare in Francesco, Benedetto e Agostino l'ardore mistico, la contemplazione, la teologia. È forse nel giusto il Tommaseo quando così commenta questi versi: "Di faccia alla santa tra le donne, siede il santo tra gli uomini, padre d'anime a Dio conquistate; sotto lui i fondatori d'ordini religiosi vengon di contro alle madri giudee, come padri d'anime anch'essi".

37. Ora contempla la profondità (alto) del disegno provvidenziale, perché l'uno e l'altro gruppo dei credenti (l'uno e l'altro aspetto della fede: in Cristo venuto e in Cristo venuto) riempiranno in ugual misura questo fiore.
40. E sappi che sotto il gradino che interseca (fiende) a metà le due linee che dividono (le due discrezioni) i beati, non si siedono anime che si sono salvate per merito proprio,
43. ma per merito altrui, sotto certe condizioni, perché tutti questi sono spiriti sciolti (dai legami corporei) prima di possedere la facoltà della libera scelta fra bene e male (vere elezioni).
46. Te ne puoi facilmente accorgere per i volti e anche per le voci infantili, se tu li guardi bene e se li ascolti.

L'Empireo appare diviso in due parti non solo in senso verticale, ma anche in senso orizzontale: la parte superiore è occupata dai beati morti adulti, quella inferiore dalle anime dei bambini.





Questi, morti (l'espressione *assolti* significherebbe, per alcuni critici: "liberati dalle conseguenze del peccato originale") prima di pervenire all'uso di ragione, godono l'eterna beatitudine non per meriti propri, ma grazie al verificarsi di una delle condizioni che il Poeta enumererà ai versi 79-84.

Tutti i teologi medievali sono concordi nell'affermare che gli uomini risorgeranno, nel giorno del Giudizio Universale, nella pienezza delle forze e nel vigore degli anni giovanili, senza i difetti inerenti alla vecchiaia e alla fanciullezza. Invece a Dante "la presenza dei fanciulli e quella di venerandi vecchi nella gloria dell'Empireo non parve sconveniente, come sembrò invece a quasi tutti i teologi suoi contemporanei; e come i volti dei bambini aggiungono un grazioso elemento pittorico al paradisiaco quadro, così la soavità di bianche voci puerili, mista ai robusti e gravi toni della voce virile e ai gorgheggi del canto muliebre, serve a rendere più completo il coro de *la melode che là su sì canta*, cui rispondono i cori degli angeli, accompagnati dalla solenne armonia delle sfere celesti" (Nardi).

49. Ora tu dubiti, e nel dubbio taci (*sifi*);
ma io scioglierò il difficile (*forte*) nodo
in cui ti avvolgono i tuoi sottili ragionamenti.

Prima che l'arte medievale rappresentasse il paradiso secondo la visione iconografica accettata da Dante - disponendo i beati in seggi orizzontali o sovrapposti - in un mosaico bizantino della prima metà del secolo XII il paradiso appare come uno splendido giardino fiorito. Al centro di esso si innalza la Croce, ai lati della quale si trovano la Vergine e Adamo, mentre la mano dell'Eterno Padre esce dall'alto del cielo con la corona del trionfo. Lungo i bracci della croce le dodici colombe simboleggiano gli apostoli; ai piedi di essa scaturiscono i fiumi del paradiso, ai quali si abbeverano i cervi che rappresentano le anime dei credenti. Nella grandiosa fioritura che copre ogni parte dell'abside appaiono anche le figure dei quattro grandi Dottori della Chiesa latina, Agostino, Gerolamo, Gregorio, Ambrogio.

Scuola bizantina della prima metà del sec. XII (particolare). (Roma, Chiesa di San Clemente al Celio)

Il dubbio di Dante può essere così formulato: perché i bambini, che non giunsero alla salvezza per i propri meriti, godono la beatitudine celeste in diversa misura (apparendo, infatti, distribuiti in diversi gradini, in ordine decrescente, nella zona inferiore della candida rosa)?

52. Nel regno di Dio, in tutta la sua grandezza, non si può trovare (*aver sito*) neppure un punto che sia destinato a caso, così come (*se non*) in esso non esistono (difetti o bisogni umani come) tristezza o sete o fame.
55. perché tutto ciò che vedi (qui) è stabilito da Dio fin dall'eternità, così che tutte le cose nel paradiso (*ci*) si corrispondono con la stessa perfezione con cui l'anello corrisponde al dito (per il quale è stato fatto).
58. E perciò (*però*) questi bambini che sono giunti precocemente (*festinata*: letteralmente significa «affrettatasi») alla vera vita (quella eterna) non senza ragione si trovano qui destinati a diversi gradi di beatitudine.
61. Dio, il re grazie al quale questo regno riposa (*pausa*) in così grande carità e letizia, che nessuna volontà può ardire (*è... ausa*) di desiderarne di più,
64. creando, con un gioioso atto di amore, tutte le anime (*menti*) largisce ad esse la sua grazia in misura diversa, a suo piacere; e riguardo a ciò (*qui*) bisogna accontentarsi di costatare il fatto.

A partire dal verso 52, il "Catone benevolo e lieto" (Croce), "tanto lieto e benevolo, che non sa altrimenti che con questa gaiezza spirituale indirizzare gli occhi di Dante a mirare la gran luce di Dio: *Bernardo m'accennava e sorrideva, perch'io guardassi in suso*", svolge l'ultima lezione teologica del *Paradiso*. Essa, si noti bene, ribadisce due temi che si possono definire due *leit-motiv* della terza cantica: quello dell'ordine del paradiso (dal quale dipende l'ordine di tutto l'universo) e quello della predestinazione, legato all'esaltazione di Dio come mistero di grazia, di potenza e di giustizia, davanti al quale la ragione si inchina riverente (*e qui basti l'effetto*). In queste *terzine* il dogma divino è presente, ancora una volta, come misteriosa essenza, come trascendente e inaccessibile maestà, come ribadita affermazione di una inviolabile profondità che nega anche ai beati ogni possibilità di comprensione. Ma accanto a questo epico sentimento della magnificenza divina, si fa luce una teologia più intima, più affettuosa: Dio è lo *rege* di un *regno* infinito ed eterno, ma questo regno «riposa» in Lui, appagato d'amore e di gioia per tutta l'eternità, restituendo al suo Creatore l'amore che ha ricevuto al momento

della creazione, quando il volto di questo Dio misterioso è apparso quello di un padre affettuoso (*le menti tutte nel suo lieto aspetto creando*).

67. E questa verità vi è espressamente e chiaramente affermata nella Sacra Scrittura con l'esempio di quei gemelli che incominciarono a lottare fra loro, mossi dall'ira (*ebber l'ira commota*), quando erano ancora nel ventre materno.

Per dimostrare che Dio *dota* della grazia le sue creature in misura diversa, Dante ricorre, per la seconda volta (cfr. *Paradiso* VIII, 130-131), all'esempio di Esaù e di Giacobbe, i due gemelli nati da Isacco e Rebecca. Prima ancora che essi nascessero (prima ancora, quindi, che essi acquistassero meriti o demeriti), Dio aveva stabilito che Giacobbe fosse il fondatore del

Paradiso XXXII, 1-3

Min. di Giovanni di Paolo - sec. XV -
(Londra, British Museum -
Ms. Yates Thompson 36 - f. 189 r)

Paradiso XXXII, 4-8; 31-35; 118-126

Min. di Giovanni di Paolo - sec. XV -
(Londra, British Museum -
Ms. Yates Thompson 36 - f. 187 r)



popolo eletto e che ad Esaù toccasse un compito di minore importanza (cfr. *Genesi* XXV, 20 sgg.; *Malachia* I, 2-3; *Epistola ai Romani* IX, 11-13); così i due gemelli cominciarono a lottare fra di loro fin da quando erano ancora nel ventre materno (*Genesi* XXV, 22).

70. Perciò è giusto che la luce divina incoroni (*s'incappelli*) degnamente (i beati), a seconda della diversità della grazia assegnata a ciascuno (secondo

il color de' capelli).

L'espressione *secondo il color de' capelli* allude alla diversa quantità di grazia che Dio assegnò a Esaù e Giacobbe: "come a Dio piacque che Esaù avesse il colore e i capegli rossi, e Jacob neri" (cfr. *Genesi* XXV, 25), così gli piacque dar grazia più a Jacob che a Esaù" (Landino).

73. Dunque, senza alcun merito (*merzé*)



61 Lo rege per cui questo regno pausa
in tanto amore ed in tanto diletto,
che nulla volontà è di più ausa,

64 le menti tutte nel suo lieto aspetto
creando, a suo piacer di grazia dota
diversamente; e qui basti l'effetto.

67 E ciò espresso e chiaro vi si nota
nella Scrittura santa in quei gemelli
che nella madre ebber l'ira commota.

70 Però, secondo il color de' capelli
di cotal grazia, l'altissimo lume
degnamente convien che s'incappelli.

73 Dunque, senza merzè di lor costume,
locati son per gradi differenti,
sol differendo nel primiero acume.

76 Bastavasi ne' secoli recenti
con l'innocenza, per aver salute,
solamente la fede de' parenti.

79 Poi che le prime etadi fuor compiute,
convenne ai maschi all'innocenti penne
per circuncidere acquistar virtute.

82 Ma poi che 'l tempo della grazia venne,
senza battesimo perfetto di Cristo,
tale innocenza là giù si ritenne.

derivato dalle loro azioni (*costume*), questi bambini sono collocati su gradini differenti (e godono, quindi, di diversa beatitudine), ma solo perché (al momento della nascita) fu loro assegnata una disposizione più o meno pronta (*differendo nel primiero acume*) (a vedere Dio).

Il Nardi, riportandosi anche a una pagina del *Convivio* (IV, XXI, 4-10), riconosce che "Dante ha compreso,

meglio dei teologi del suo tempo, che ogni fanciullo possiede, sia pure allo stato latente, una sua propria individualità e personalità". Dio, infondendo la sua grazia nelle anime dei bambini, rispetta "la diversa fisionomia psicologica di ogni bambino e la diversa personalità che potenzialmente si cela in ciascuno di essi". Nella visione dei bambini, distribuiti per *gradi differenti* nella candida rosa dei beati, senza nullo proprio merito acquistato con azioni

virtuose, si avverte, secondo il Nardi, un'intuizione, ben altrimenti profonda di quella dei teologi contemporanei, "dell'irriducibile e originario carattere individuale della personalità. Ogni anima di fanciullo che si schiude alla luce è un nuovo piccolo mondo di sentimenti e di tendenze, che comincia a roteare nel cielo degli spiriti". Anche se - conclude il critico - non è possibile chiedere a Dante una spiegazione e una giustificazione completa riguardo all'ar-

duo concetto della personalità e della originaria individualità, che solo il pensiero posteriore è riuscito a conquistare, dobbiamo, tuttavia, "riconoscere che nessuno fra gli antichi ebbe del valore spirituale della personalità un senso più vivo e più forte di lui".

76. Nei primi (*recenti*) secoli era sufficiente, perché (i bambini) fossero salvi (per *aver salute*), insieme con la loro innocenza, soltanto la fede dei genitori (*parenti*).

Nelle prime due età del mondo (da Adamo ad Abramo) affinché i bambini morti precocemente potessero salvarsi, era necessaria la fede dei loro genitori nel Cristo venturo (cfr. San Tommaso - *Summa Theologica* III, LXX, 2).

79. Trascorso questo primo periodo, fu necessario, per i maschi, acquistare, mediante la circoncisione, la forza necessaria alle loro ali innocenti (per volare in cielo).

Nel periodo successivo (da Abramo alla venuta di Cristo) si aggiunse, alle due condizioni elencate nei versi 77-78, anche la circoncisione: in quel periodo, infatti, "era diminuita la fede, poiché molti si erano abbandonati all'idolatria; si erano oscurate anche le capacità razionali per il diffondersi della concupiscenza della carne... E perciò allora, e non prima, fu giustamente istituita la circoncisione per rafforzare la fede e per diminuire la concupiscenza della carne" (San Tommaso - *Summa Theologica* III, LXX, 2). Sempre nello stesso passo San Tommaso specifica che il peccato originale, "contro il quale, in particolare, era stata istituita la circoncisione, si contrae dal padre e non dalla madre".

82. Giunto il tempo della Grazia (con la redenzione operata da Cristo), i bambini morti senza il battesimo furono tratti nel limbo (*là giù*).

Senza battesimo perfetto di Cristo: il battesimo, come sacramento, fu infatti istituito da Cristo, laddove la circoncisione ne era solo la imperfetta prefigurazione (San Tommaso - *Summa Theologica* III, LXX, 2).

85. Contempla ora il volto della Vergine, la creatura che assomiglia a Cristo più di ogni altra, perché solo il suo splendore ti può preparare a sostenere la visione di Cristo».

88. Io vidi scendere su di lei tanta letizia, portata dalle intelligenze angeliche (*menti sante*) create per volare da Dio ai beati e dai beati a Dio (*a trasvolare per quella altezza*).

91. che quanto avevo contemplato (nel pa-

- 85 Riguarda omai nella faccia che a Cristo più si somiglia, ché la sua chiarezza sola ti può disporre a veder Cristo».

- 88 Io vidi sopra lei tanta allegrezza piover, portata nelle menti sante create a trasvolare per quella altezza,

- 91 che quantunque io avea visto davanti di tanta ammirazion non mi sospese, né mi mostrò di Dio tanto semblante;

- 94 e quello amor che primo li discese, cantando «*Ave Maria, gratia plena*», dinanzi a lei le sue ali distese.

- 97 Rispuose alla divina cantilena da tutte parti la beata corte, sì ch'ogni vista sen fe' più serena.

- 100 «O santo padre, che per me comporte l'esser qua giù, lasciando il dolce loco nel qual tu siedi per eterna sorte,

- 103 qual è quell'angel che con tanto gioco guarda nelli occhi la nostra regina, innamorato sì che par di foco?»

- 106 Così ricorsi ancora alla dottrina di colui ch'abbelliva di Maria come del sole stella mattutina.

radiso) fino a questo momento non mi aveva tenuto sospeso in così grande meraviglia, né mi aveva mostrato tanta somiglianza con Dio;

94. e l'arcangelo Gabriele (quello amor) che, primo fra gli angeli, era disceso accanto a Maria (*li*), cantando «Ave Maria, piena di grazia», si librò ad ali



aperte davanti a lei.

Primo li discese: l'arcangelo Gabriele era sceso per celebrare le lodi di Ma-

ria durante il suo trionfo nel cielo Stellato (cfr. canto XXIII, 91-111).

97. Tutta la corte beata rispose da ogni

parte a quel canto divino (o ripetendo o continuando il saluto dell'angelo alla Vergine), così che l'aspetto di tutti (angeli e beati) divenne più luminoso

(sen l'è più serena).

100. « O padre santo, che per me ti sei adattato (*comporte*) a scendere qua giù (alla base della *candida rosa*), lasciando il dolce luogo che ti è stato assegnato fin dall'eternità,
103. chi è quell'angelo che contempla con tanta gioia (*gioco*) la nostra regina, tutto ardendo del suo amore? »
106. Con queste parole (così) ricorsi ancora all'insegnamento di San Bernardo, che, contemplando Maria, si adornava (del suo splendore) come la stella del mattino (*Venere o Lucifero*) si adorna (della luce) del sole (che sta sorgendo).
109. Ed egli mi rispose: « Tutta l'esultanza (*baldezza*) e la letizia (*leggiadria*) che si possono trovare in un angelo e in una creatura umana, si raccolgono in lui: e siamo felici che sia così,
112. perché egli è colui che fece l'annuncio (*portò la palma giuso*) a Maria, quando il Figlio di Dio volle prendere su di Sé il peso della nostra natura corporea (*salma*: letteralmente significa « peso », « soma »).

Portò la palma giuso a Maria: come "segno della vittoria, ch'ella vinceva tutte l'altre creature in piacere a Dio" (Buti). Spesso, infat, nell'arte figurativa, l'arcangelo annunciante reca in mano una palma.

115. Ma segui ora con i tuoi occhi le mie parole, e osserva i grandi dignitari (*patrici*) di questo impero giustissimo e santo.

I gran patrici di ques o imperio: Dante si serve spesso della terminologia feudale per indicare i santi del paradiso (ad esempio: conti, baroni), ma in questo momento le espressioni *patrici*, *imperio* e, più avanti, *Augusta*, si riferiscono più direttamente al mondo romano. In questo momento il paradiso si offre a Dante come l'archetipo perfetto dell'Impero che dovrebbe governare, con "giustizia" e "pietà" (cfr. *Paradiso* XIX, 13), il mondo intero.

118. Quei due beati che siedono in alto più felici (di tutti) per essere i più vicini a Maria, l'imperatrice (*Augusta*) del cielo, sono quasi le due radici di questa rosa:
121. colui che le siede accanto (*le s'aggiusta*: il verbo è formato con la preposizione latina *iuxta*, « presso ») è Adamo, il progenitore che per aver osato gustare (*per lo cui ardito gusto*) (il frutto proibito) è stato causa di tanta amarezza per l'umanità:
124. dalla parte destra vedi San Pietro, il primo capo (*padre vetusto*) della Santa Chiesa, al quale Gesù affidò le chia-



Paradiso XXXII, 142-144

"Cristo in gloria" di scuola romana della prima metà del sec. VI (particolare). (Roma, Basilica dei S.S. Cosma e Damiano)

- 109 Ed essi a me: «Baldezza e leggiadria
quant'esser puote in angelo ed in alma
tutta è in lui; e sì volem che sia,
- 112 perch'elli è quelli che portò la palma
giuso a Maria, quando 'l Figliuol di Dio
carcar si volse della nostra salma.
- 115 Ma vieni omai con li occhi sì com'io
andrò parlando, e nota i gran patrici
di questo imperio giustissimo e pio.
- 118 Quei due che seggon là su più felici
per esser propinquissimi ad Augusta,
son d'esta rosa quasi due radici:
- 121 colui che da sinistra le s'aggiusta
è il padre per lo cui ardito gusto
l'umana specie tanto amaro gusta;
- 124 dal destro vedi quel padre vetusto
di Santa Chiesa a cui Cristo le chiavi
raccomandò di questo fior venusto.
- 127 E quei che vide tutti i tempi gravi,
pria che morisse, della bella sposa
che s'acquistò con la lancia e coi chiavi,
- 130 siede lung'h'esso, e lungo l'astro posa
quel duca sotto cui visse di manna
la gente ingrata, mobile e retrosa.
- 133 Di contr'a Pietro vedi sedere Anna,
tanto contenta di mirar sua figlia,
che non move occhio per cantare osanna.
- 136 E contro al maggior padre di famiglia
siede Lucia, che mosse la tua donna,
quando chinavi, a ruinar, le ciglia.

vi del paradiso (*fior venusto*).

Accanto alla Vergine siedono coloro che furono i fondatori del popolo credente in Cristo venturo (Adamo) e di quello credente in Cristo venuto (Pietro): per questo *son d'esta rosa quasi due radici*. Il Vandelli nota che Adamo siede a sinistra, il lato meno nobile per significare che la vecchia legge è meno nobile della nuova, portata da Cristo.

127. E San Giovanni Evangelista, colui che, mentre era ancora in vita, ebbe la visione di tutti i dolori (*tutti i tempi gravi*) attraverso i quali sarebbe passata la Chiesa, la bella sposa che Cristo fece sua con la morte in croce (*con la lancia e coi chiavi*),

130. siede accanto a Pietro (*lung'h'esso*), e presso Adamo (*lungo l'altro*) si trova Mosè, il condottiero sotto la cui guida visse di manna il popolo ingrato, inconstante e restio (*refrosa*) (ad eseguire i suoi ordini).

San Giovanni Evangelista ebbe, ancora vivo, la profetica visione delle avversità, delle persecuzioni, delle difficoltà che avrebbero colpito, nel tempo, la Chiesa. Tale visione fu da lui descritta nell'*Apocalisse*.

Mosè guidò gli Ebrei dall'Egitto verso la terra promessa, attraverso il deserto, dove il popolo eletto, spesso indocile e disubbidiente agli ordini del suo condottiero, si cibò di manna miracolosamente caduta dal cielo (*Eso- do XVI, 13-35; Numeri XI, 7; Salmi LXXVIII, 24; Giovanni VI, 31-34*).

133. Di fronte a San Pietro (nella parte opposta della rosa, a sinistra di San Giovanni Battista) vedi sedere Anna (la madre della Vergine), tanto felice di contemplare sua figlia, che, sebbene canti (con gli altri beati) le lodi di Dio (*per cantare osanna*), non distoglie il suo sguardo (dalla figura di Maria);

136. e di fronte ad Adamo, il padre di tutta l'umanità, siede Lucia, che esortò Beatrice a venire in tuo soccorso, quando tu tornavi a volgere gli occhi verso il basso, dove stavi precipitando.

Lucia, la santa martire siracusana, alla quale Dante fu particolarmente devoto, fu colei che, per volere della Vergine, pregò Beatrice di soccorrere Dante, allorché questi, perduta la *speranza dell'altezza* (*Inferno I, 54*) dopo l'apparizione delle tre fiere, stava di nuovo precipitando nella *selva oscura* (*Inferno I, 61*). Per l'intervento delle tre *donne benedette* in aiuto di Dante, cfr. *Inferno II, 52 sgg.*

139. Ma poiché fugge il tempo che ti riempie di sonno (*t'assonna*), ci fermeremo qui (nella rassegna dei beati); come fa un buon sarto che confeziona la gonna secondo il panno a sua disposi-



La rappresentazione della "candida rosa" in una miniatura di scuola napoletana del sec. XIV. (Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 514 - f. 145 r.)

139 Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna,
qui farem punto, come buon sartore
che com'elli ha del panno fa la gonna;

142 e dirizzerem li occhi al primo amore,
sì che, guardando verso lui, penetri
quant' è possibil per lo suo fulgore.

145 Veramente, ne forse tu t'arretti
movendo l'ali tue, credendo oltrarti,
orando grazia conven che s' impetri;

148 grazia da quella che puote aiutarti;
e tu mi seguirai con l'affezione,
sì che dal dicer mio lo cor non parti.

151 E cominciò questa santa orazione.

zione (com'elli ha del panno):

L'interpretazione del verso 139 è molto controversa, perché alcuni critici ri-

tengono che qui Dante faccia riferimento alla sua condizione di essere vivente, che non può sopportare una lunga veglia: sarebbe quindi prossimo

il suo ritorno, dal mondo dell'eterno e dell'infinito, alla terra. Il Barbi, invece, si richiama ad un'espressione di Sant'Agostino, che così rappresenta il mistico rapimento di San Paolo al terzo cielo: "quasi dormiens vigilaret" (come se, dormendo, continuasse a restare sveglio), e a quel passo del *Purgatorio* (canto XXIX, verso 144) nel quale Dante presenta San Giovanni, autore dell'Apocalisse, mentre avanza dormendo con la faccia arguta, per concludere, molto giustamente, che il tempo... che t'assonna è quello "assegnato alla contemplazione dei più alti misteri divini, per i quali occorre la totale astrazione dai sensi, e l'uomo riman quindi «come dormente»".

142. e alzeremo gli occhi a Dio, il primo amore, così che, guardando verso di Lui, tu possa penetrare, per quanto è possibile, nel suo fulgore.

145. Tuttavia (veramente), affinché tu, credendo di inoltrarti (nella visione di Dio) con le tue ali non (ne: è la congiunzione latina che introduce una finale negativa: « affinché non ») retroceda invece (come avviene quando l'uomo vuole giungere a Dio con le sue sole forze), è necessario che tu chieda il soccorso della Grazia con la preghiera (orando);

148. questa grazia (si ottiene) da Maria, colei che sola può aiutarti (in questo momento); e tu accompagnerai la mia preghiera con intensa devozione, in modo che il tuo cuore segua fedelmente le mie parole;

151. E incominciò questa santa preghiera.

aradiso, Canto XXXIII

San Bernardo innalza alla Vergine un'ardente preghiera, nella quale, dopo aver celebrato la bontà di Maria e la sua opera di intermediaria di grazia fra Dio e gli uomini, invoca una protezione particolare sul suo discepolo. Questi, che dal profondo dell'inferno fino alla sommità dell'Empireo ha potuto conoscere le diverse condizioni delle anime, è pronto ormai a contemplare la visione finale di Dio, purché la Vergine lo liberi da ogni residuo impedimento terreno. San Bernardo conclude la sua invocazione chiedendo a Maria di conservare la purezza di cuore che Dante ora possiede, mentre i beati, prima fra tutti Beatrice, ne accompagnano le parole congiungendo le mani in un silenzioso gesto di preghiera. Gli occhi della Vergine, fissi sul Santo, dimostrano che la sua supplica è stata accolta. Poi si volgono verso la luce eterna di Dio.

San Bernardo, prima di scomparire, invita, sorridendo, Dante a guardare verso l'alto. Ma ormai il pellegrino non ha più bisogno di nessun incoraggiamento: il suo animo è pronto alla contemplazione divina. Dopo aver affermato che egli non ricorda quasi nulla della visione ricevuta, il Poeta rivela di aver visto l'essenza divina come una luce intensissima. Nel profondo di questa luce tutto ciò che è sparso e diviso nell'universo, appare fuso in mirabile unità, legato ad un vincolo d'amore.

Dante, pur riconoscendo che le sue parole sono insufficienti ad esprimere quanto egli, in un solo attimo, ha potuto contemplare, descrive il momento in cui i suoi occhi videro, sotto forma di tre cerchi di uguale dimensione, ma di colore diverso, il mistero della Trinità. Nel secondo cerchio - rappresentante il Figlio - appare poi un'immagine umana, per significare il mistero dell'Incarnazione. A questo punto la mente del Poeta, giunta alla soglia del mistero più grande, e incapace, quindi, di proseguire con le sole sue forze, viene illuminata dalla grazia divina, che le concede l'intuizione del mistero dell'Incarnazione.

INTRODUZIONE CRITICA

I versi che hanno subito la più sconcertante vicenda critica ed esegetica di tutta la *Commedia* sono certamente quelli che aprono l'ultimo canto del *Paradiso* e che presentano la preghiera di San Bernardo alla Vergine. I primi commentatori (fino al Landino) ritennero di trovarsi di fronte a una pagina di teologia, i critici romantici, dal Tommaseo in poi, a una pagina di oratoria (in seguito, su questo giudizio, insistettero particolarmente il Croce e il Chimenz). Un altro gruppo di lettori del canto XXXIII, fra i quali il Pistelli e il Del Lungo, trova proprio in questa «eloquenza» la nota altamente positiva della preghiera alla Vergine. Rimuovendo le interpretazioni rigidamente polemiche, tentano un risultato - felicemente raggiunto - di compromesso, il Casella e il Momigliano. Il primo, infatti, osserva che «la preghiera di San Bernardo si diffonde e si innalza con la calda e vibrante eloquenza dell'affetto» il secondo vede che «gli elementi dogmatici sono immersi e trasfigurati in un'alta e sottolineata cadenza». Anche il Fubini, che analizza accuratamente i dati stilistici della preghiera, la ritiene, nella prima parte, un'orazione che «si svolge secondo un ritmo lineare, ribattendo un unico motivo, senza dissimulare lo schema retorico su cui poggia e a cui è affidata la sua efficacia», e, nella seconda parte (versi 22-39), un'invocazione intensa e appassionata che dà rilievo, potenza e ampiezza al moto dell'animo verso l'alto.

Per risolvere questo problema critico, che forse ha polarizzato troppo l'interesse degli studiosi, a danno della seconda parte del canto, certamente più valida dal punto di vista poetico, è indispensabile cercare l'intenzione del Poeta nello scrivere questi versi, chiarendo se e in che misura quelle parole così studiate e, al tempo stesso, così fervide, abbiano vita puramente fantastica o anche vita storica: Dante, cioè, ha voluto offrirci una «sua» preghiera o invece «la preghiera» nei termini e nella natura più vicini a quelli che per lunga consuetudine correvano sulla bocca dei fedeli o erano oggetto di meditazione e di studio? L'Auerbach e il Vallone, che hanno ricercato tutte le possibili fonti storiche della preghiera mariana e le hanno minuziosamente confrontate con i versi danteschi, sono d'accordo sulla seconda ipotesi. Senza ricorrere alla superata formula crociana del «romanzo teologico», occorre ricordare che nella *Commedia* l'esigenza della «struttura» è pur sempre presente: al termine del *Paradiso*, prima della celebrazione finale di Dio, appariva indispensabile la celebrazione della Vergine madre di Dio, di colei che la teologia presentava come intermediaria di grazia fra il cielo e la terra. Con questa esigenza di struttura si è fuso, fortunatamente per la poesia, il particolare culto di Dante verso Maria, presentato, fin dall'inizio della *Commedia*, come sua salvatrice (*Inferno* II, 94-99) e invocata *mane e sera* (*Paradiso* XXIII, 88-89). Tenendo presente che la

tradizione letteraria precedente a Dante offre innumerevoli forme di «elogio» (da quello classico, che presenta funzioni e fatti mitici, a quello ebraico, che parafrasa la essenza e l'onnipotenza di Dio, a quello paleo-cristiano, che comincia a fondere il dogma con la storia di Cristo) e che nei testi patristici medievali - a cominciare da quelli di San Bernardo - l'inno alla Vergine è fra i più frequenti, è facile concludere che Dante ha voluto inserirsi in questa tradizione. Poiché la sua doveva essere una «preghiera» e non un brano di lirico abbandono (come sarà la famosa canzone alla Vergine del Petrarca), Dante non poteva discostarsi dalla natura della preghiera, cioè da una necessaria aderenza teologica e morale, e, contemporaneamente, da quella scia di suggestioni e di echi emotivi che la preghiera imprime nell'animo dell'orante. Era, questa, la prova più impegnativa per l'uomo e per il poeta: aderire alla tradizione ed essere poeta, rispettare la natura della preghiera e rinverdirla di poesia. Dante usa tutto il materiale della tradizione dell'elogio cristiano (l'elemento drammatico, lo storico, il figurale), condensandolo e organizzandolo. Il canto - scrive il Vallone - «nasce su concetti o anche parole e immagini di tradizione con un vigore e un tono veramente inconfondibili: sinnesi, legamenti, ellissi di passaggi e di contro amplificazione gaudiosa e su tutto e in tutto vigile senso di stile... Se poi a tutto questo unite l'enorme difficoltà della materia, l'altezza dell'argomento, che in Dante-uomo suscitava apprensioni di sentimento e di intelletto, la preghiera ci sembrerà sì «una libera creazione della commossa fantasia» [Cosmo] del Poeta, ma, soprattutto, e per la sua natura, un canto umano». Se i motivi principali sono quelli dogmatici, e l'elemento emotivo, nel senso di una parafrasi sentimentale degli eventi riguardanti la Vergine, manca, la lucidità contenutistica e stilistica, che sembra essere il prodotto di un piano consapevole e rigoroso, non è soltanto perspicuità razionale, ma irraggiamento poetico, perché il fervore dell'emozione è espresso proprio attraverso l'ordine tematico, l'armonia della frase, la varietà dei modi sintattici, attraverso quegli elementi, cioè, sui quali è fondata la poesia di tutta la *Commedia*.

Ma la preghiera alla Vergine, con il suo ossequio alla teologia, la sua solennità di canto, la sua concretezza di umana rappresentazione, la sua ansia del trascendente non è che il preludio del canto XXXIII, non presenta che le prime note di quella ispirazione epica che, cimentandosi con la metafisica, tenterà la rappresentazione di Dio. M. Rossi sostiene che Dante ha compiuto un «vano tentativo di poetizzazione dell'astratto», e che, immaginando Dio come un triplice cerchio di luce, non ha fatto altro che offrire la più semplice e astratta immagine di perfezione presentatasi al suo spirito. Ma la idea che Dante vuol darci di Dio non è già nella figura del triplice cerchio, ma è in tutto il canto, in quell'ansia di cogliere Dio, in quella sensazione di averlo attinto e subito smarrito.

Canto XXXIII

Paradiso XXXIII, 1-3; 94-96

La Commedia, Paradiso. Min. di Giovanni
di Paolo - sec. XV - (Londra, British
Museum - Ms. Yates Thompson 36 - f. 190 r)



1 «Vergine madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio,

4 tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura.

7 Nel ventre tuo si raccese l'amore
per lo cui caldo nell'eterna pace
così è germinato questo fiore.

10 Qui se' a noi meridiana face
di caritate, e giuso. intra i mortali,
se' di speranza fontana vivace.

dirittura copiato una pagina di San Bernardo). Essa si può sostanzialmente dividere in due parti: la lode (versi 1-21) e la supplica (versi 22-39). Le prime tre terzine alludono al ruolo terreno della Vergine nella storia della redenzione umana; i versi 1-3, che contengono l'invocazione, riassumono questo aspetto storico. Nei versi 10-13 Dante passa dall'aspetto storico a quello eterno, dagli atti di Maria alle sue virtù, contrapponendo al suo ruolo celeste (*meridiana face di caritate*) il suo ruolo terreno (*di speranza fontana vivace*). Le terzine seguenti (introdotte da un movimento graduale: *se' tanto grande e tanto vali...* paragonabile a quello del verso 4) si riferiscono all'aspetto permanente della Vergine come madre di grazia e mediatrice: i versi 19-21, che concludono l'elogio vero e proprio, sintetizzano quest'ultimo compito, elencando le virtù di Maria: la *misericordia* verso l'umanità, la *pietate* verso Dio e l'umanità, la *magnificenza* nel suo operare.

Da questa breve analisi risulta chiaramente che nei versi di questo elogio le immagini e le figure presentano, in un movimento ampiamente comprensivo, il destino del mondo. Per tale motivo la seconda parte, quella della supplica, che a una prima lettura può sembrare autobiografica, non deve essere considerata una lirica confessione di debolezza e di sconforto (come sarà la preghiera alla Vergine del Petrarca), bensì un'altra affermazione che la vicenda del pellegrino-Dante è la vicenda esemplare dell'umanità, dal peccato alla salvezza.

1. «Vergine madre, figlia del tuo figlio, la più umile e la più alta di tutte le creature, termine immutabile del decreto divino (*d'eterno consiglio*) (per la redenzione dell'umanità).

La celebre preghiera alla Vergine che

apre il canto XXXIII ha innumerevoli fonti storiche, dai testi evangelici a quelli liturgici, dagli scritti degli inno-grafi medievali a quelli di San Bernardo (Benvenuto da Imola, il Buti e altri antichi commentatori sostengono che Dante, nella sua preghiera, avrebbe ad-

Non crediamo utile insistere sui vari aspetti di questi due momenti o di vedere la poesia solo "dal punto in cui l'inno si fa preghiera" (Bacchelli), ma piuttosto porre in rilievo che "Dante è nella prima parte sobrio, rapido nelle sintesi, disdegnoso dei passaggi larghi ed esplicativi; mentre nella seconda... si concede ad una cantante amplificazione, quasi ad una narrazione sofferta e gaudiosa insieme" (Vallone), cosicché c'è nella sua preghiera "l'eloquenza di una iscrizione su un monumento alla vittoria" (Bianchi) e la "dolcezza d'un poema d'amore" (Auerbach). Ogni verso della prima terzina è la sintesi di quegli attributi che costituiscono l'eccezionalità della figura di Maria, di quegli aspetti umanamente paradossali che ne rivelano la misteriosa, divina maestà. Come Dio è misteriosamente uno e trino, così Maria è vergine e madre, creatura di Dio e, attraverso la persona del Verbo, che in lei assunse l'umanità, madre del suo Creatore. Il secondo verso ripropone le espressioni antitetiche del *Magnificat* (Luca I, 46-49): "L'anima mia magnifica il Signore... Perché ha rivolto i suoi sguardi all'umiltà della sua serva... Poiché grandi cose ha fatto in me l'Onnipotente, e Santo è il suo nome", mentre il terzo, anch'esso di origine scritturale (cfr. Proverbi VIII, 22-30), scandisce con il vigore essenziale di ogni sua singola parola, il concetto della predestinazione, *ab aeterno*, dell'Incarnazione e della Redenzione.

4. tu sei colei che nobilitasti tanto la specie umana, che il suo Creatore (*fattore*) non disdegnò di farsi umana creatura (*fattura*).
7. Nel tuo ventre si accese l'amore (di Dio per gli uomini) per il cui calore è germogliata nell'eterna pace del paradiso la rosa dei beati (*questo fiore*).

L'amore di Dio verso l'umanità, spento dopo il peccato di Adamo, ha riaperto alle creature, attraverso l'incarnazione e la passione di Cristo, e, quindi, attraverso la mediazione della Vergine, le porte dell'Empireo.

10. In cielo (*qui*) sei, per noi beati, una fiaccola di carità ardente come sole meridiano (*meridiana face*), e in terra (*giuso*), fra i mortali, sei sorgente inesauribile (*vivace*) di speranza.

La grandezza di Maria viene espressa, come nei versi 1-6, attraverso due opposti aspetti della sua infinita virtù: dal calore della carità (*meridiana face*) alla freschezza (*fontana vivace*) della speranza. Intermediaria fra Dio e gli uomini, la Vergine è il simbolo vivente dell'amore divino, che per i beati è ardore e appagamento e per i viventi è speranza di salvezza eterna.

13 Donna, se' tanto grande e tanto vali,
che qual vuol grazia ed a te non ricorre,
sua disianza vuol volar sanz'ali.

16 La tua benignità non pur soccorre
a chi domanda, ma molte fiate
liberamente al dimandar precorre.

19 In te misericordia, in te pietate,
in te magnificenza, in te s'aduna
quantunque in creatura è di bontate.

22 Or questi, che dall'infima lacuna
dell'universo infin qui ha vedute
le vite spiritali ad una ad una,

"Incoronazione della Vergine" attribuito ad un ignoto pittore spagnolo conosciuto con il nome di "Maestro di Llussanés" (inizio sec. XIII) - (particolare del frontale di Llussa). (Vich, Museo Arcivescovile)

13. Signora (*donna*: dal latino *domina*, «padrona», «signora»), sei tanto grande e hai tanto potere (presso Dio), che chiunque (*qual*) voglia la grazia divina e non ricorra a te, nutre un desiderio (*desianza*) vano, come di chi voglia volare senza ali.

In questi versi Dante ribadisce la dottrina fondamentale di San Bernardo, quella, cioè, della intercessione universale di Maria. Da lei, dove il Verbo ha preso carne, ha avuto inizio la redenzione e da lei deriva, per gli uomini, ogni grazia (anche Dante, infatti, ha attribuito la propria salvezza all'intervento di Maria: cfr. *Inferno* II, 94-96).

16. La tua bontà non solo (*pur*) viene in aiuto a chi l'invoca, ma molte volte previene spontaneamente la preghiera.

19. In te si raccolgono (*s'aduna*) misericordia, pietà, munificenza (*magnificenza*), tutto ciò che (*quantunque*) di buono può esserci in una creatura.

22. Ora questi (Dante), che dal luogo più basso (*dall'infima lacuna*) dell'universo (cioè: dall'inferno) fino all'Empireo (*infin qui*) ha visto, ad una ad

una, le diverse condizioni delle anime separate dal corpo (*le vite spiritali*).

Poiché *lacuna* (laguna) indica il luogo in cui ristagnano le acque, alcuni interpreti moderni ritengono che il Poeta, con l'espressione *infima lacuna dell'universo*, alluda non a tutto l'inferno, ma solo al fondo di esso, occupato dal Cocito, *il più basso loco e il più oscuro* (*Inferno* IX, 28). Poiché dal Cocito Dante è salito subito nel purgatorio, le *vite spiritali* designerebbero solo le anime del secondo e del terzo regno, mentre appare chiaro che il Poeta vuole qui poeticamente riassumere le due tappe estreme del suo vaggio, l'inferno e il paradiso. Non può, infatti, sfuggire il valore significativo di questo ritorno di Dante al cammino percorso nel momento in cui sta per giungere al suo termine, di questa rievocazione di tutta la storia della *Commedia*, rievocazione assorta nella preghiera e nella preghiera fissata nel suo significato essenziale: *or questi, che dall'infima lacuna dell'universo infin qui ha vedute le vite spiritali ad una ad una*. Contemplate da questa altezza, scompaiono tutte le forme particolari. Rimane solo un luogo remotissimo, indicato con una

- 25 supplica a te. per grazia, di virtute
tanto. che possa con li occhi levarsi
più alto verso l'ultima salute.
- 28 E io. che mai per mio veder non arsi
più ch' i' fo per lo suo, tutti miei prieghi
ti porgo. e priego che non sieno scarsi,
- 31 perché tu ogni nube li dislegghi
di sua mortalità co' prieghi tuoi,
sì che 'l sommo piacer li si dispieghi.
- 34 Ancor ti priego, regina, che puoi
ciò che tu vuoi, che conservi sani,
dopo tanto veder, li affetti suoi.

espressione indeterminata quanto grandiosa. il luogo dove la sua esperienza ha avuto inizio (*l'infima lacuna dell'universo*). Secondo il Fubini sarebbe sconveniente "in un momento come questo e a uno spirito quale Bernardo fermare il pensiero e lo sguardo su di un luogo particolare dell'inferno... Che altro è invece l'inferno ormai per il santo contemplatore se non un vano che s'apre nell'aiuola terrestre, una vera e propria lacuna...?"

25. ti supplica (il verbo è costruito, come in latino, con il dativo) affinché, per grazia divina, gli sia concessa tanta virtù, da poter contemplare la visione suprema di Dio (*l'ultima salute*).
28. Ed io, che non arsi mai dal desiderio di vedere Dio più di quanto ardo (*più ch' i' fo*) ora perché sia concesso a lui (Dante) di vederLo (*per lo suo*: riferito a *veder*), innalzo a te tutte le mie preghiere, e supplico che non siano insufficienti,



31. affinché tu, con la tua intercessione, lo liberi da ogni impedimento terreno (di sua mortalità), così che possa apparirgli in tutta la sua grandezza (li si dispieghi) Dio, la suprema beatitudine.
34. Ancora ti prego, o regina, che puoi ciò che vuoi, di mantenere puri, dopo una simile visione, i suoi sentimenti (affetti).

Dopo le parole di lode (versi 1-21), che già hanno trasportato il tono del canto ad un'altezza sovrumana, più intenso e appassionato si fa il moto dell'animo verso l'altissimo termine di ogni desiderio (la visione di Dio) e motivo esplicito della preghiera diventa l'incommensurabile distanza fra l'uomo e la divinità. La parola di San Bernardo, il quale alla tacita preghiera di Dante, di cui si fa interprete, aggiunge la sua (ed è evidente - scrive il Fubini - "il contrasto fra l'umile «supplica» del vivo, e tutti miei prieghi ti porgo del beato anzi del fedele della Vergine"), ascende di terzina in terzina, con un giro ritmico amplissimo. Le interruzioni dei relativi (or questi, che dall'infima lacuna... e io, che mai per mio veder...), e degli incisi (per grazia... e priego che non sieno scarsi), il ritorno continuo delle finali (che possa con li occhi levarsi... perché tu ogni nube li dislegli... che conservi sani...), rallentano il ritmo rendendo sensibile lo sforzo dell'animo che si inarca verso l'alto e, quindi, il senso della sublimità dell'oggetto a cui esso tende. Pur nella compostezza e nella consapevolezza del modo oratorio (tutti miei prieghi ti porgo, e priego che non sieno scarsi) la seconda parte della preghiera è pervasa dalla tiepida sollecitudine di San Bernardo, che chiede per Dante una grazia così straordinaria da sembrare superiore al suo stesso ardore di carità (versi 28-29): nei versi 28-30 non solo si realizza il precetto evangelico sulla carità dei beati (Matteo XIX, 19), ma, quasi al termine della sua preghiera, trova coronamento la raffigurazione della paterna figura di San Bernardo. Per quanto riguarda i versi 34-36 si ritiene, solitamente, che il Santo rinnovi la preghiera di Dante a Beatrice, perché gli sia concesso di vivere e di morire nella grazia di Dio, dopo il raggiungimento della visione finale (canto XXXI, versi 88-90). In realtà le parole di San Bernardo, che si preoccupa di ricordare esplicitamente l'onnipotenza della Vergine, sembrano revestire un significato più preciso, per cui l'espressione dopo tanto veder non ha più soltanto il valore di una designazione cronologica. Dante poteva ritenere che le parole bibliche "un uomo non può vedere me e restar vivo" (Esodo XXXIII, 20) ammettessero, per una concessione straordinaria, un'eccezione, ma doveva pensare con un senso di sgomento allo



- 37 Vinca tua guardia i movimenti umani:
vedi Beatrice con quanti beati
per li miei prieghi ti chiudon le manili
- 40 Li occhi da Dio diletti e venerati,
fissi nell'orator, ne dimostraro
quanto i devoti prieghi le son grati;
- 43 indi all'eterno lume si drizzaro,
nel qual non si dee creder che s'invii
per creatura l'occhio tanto chiaro.
- 46 E io ch'al fine di tutt'i desii
appropinquava, si com'io dovea,
l'ardor del desiderio in me finii.



"Incoronazione
della Vergine"
di Jacopo Torriti (fine
sec. XIII). (Roma, Basilica
di Santa Maria Maggiore)

- 49 Bernardo m'accennava e sorridea
perch' io guardassi suso; ma io era
già per me stesso tal qual ei volea;
- 52 chè la mia vista, venendo sincera,
e più e più intrava per lo raggio
dell'alta luce che da sé è vera.
- 55 Da quinci innanzi il mio veder fu m'aggio
che 'l parlar nostro, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.
- 58 Qual è colni che somniando vede,
che dopo il sogno la passione impressa
rimane, e l'altro alla mente non riede,

stat di colui che dal a Grazia è stato
levato così in alto. Come poteva un
uomo, dopo aver visto Dio, staccarsi
dal bene supremo per continuare a vi-
vere fra gli uomini? Non c'era forse,
in quella sua condizione di privilegio,
un maggior pericolo di peccato (il
peccato di Lucifero, il peccato della su-
perbia, cioè della conoscenza non più
consapevole dei suoi limiti)? Per que-
sto nell'imminenza della visione il Poe-
ta sente come non mai la sua debolez-
za d'uomo e invoca, attraverso San
Bernardo, il soccorso di chi può pro-
teggerlo dai pericoli ai quali è soggetta
l'umanità.

37. La tua tutela raffreni (in lui) le uma-
ne passioni (*movimenti*): guarda Bea-
trice e quanti beati congiungono le
mani in atto di preghiera (*ti chiudon le
mani*) per avvalorare la mia doman-
da! »

Dopo l'accorata preghiera dei versi 34-
37, in cui maggiormente abbiamo av-
vertito l'umiltà dell'uomo di fronte alla
divinità, i beati, e prima fra tutti Bea-
trice, si uniscono in un'immensa, co-
rale, unita preghiera all'invocazione di
San Bernardo per Dante, quasi a col-
mare, con un impeto di carità, l'infinita
distanza che separa la creatura dal suo
Creatore. L'Empireo, che era stato in-
travisto durante l'assorta preghiera alla
Vergine con un'immagine appena ac-
cennata (verso 9), ricompare con una
figurazione precisa, che un nome (ed
è ancora una volta, il nome di Bea-
trice) e un gesto tacito e unanime ba-
stano a fissare al nostro sguardo. In
questo quadro così semplice e potente
(una "scena da affresco giottesco", per
usare l'espressione del Croce), l'af-
fetto, contenuto e dominato nella ora-
zione, può manifestarsi nella pienezza
del suo ardore. In questo momen-
to "il silenzio è più eloquente del can-
to; e quegli immensi e salienti cer-
chi di mani supplicanti riportano una
altra volta sulla pagina, con due versi
semplicissimi rilevati dal Jargo sfondo
musicale della preghiera, la distesa di
quell'eterna pace" (Momigliano).

40. Gli occhi da Dio amat e venerati,
fissi sulla figura dell'orante (*nell'ora-
tor*), ci (ne) mostrarono quanto le
fossero giunte gradite le devote pre-
ghiere.
43. poi si rivolsero alla luce eterna di
Dio, nella quale non si deve (*dee*) cre-
dere che alcun'altra creatura possa pe-
netrare tanto a fondo con uno sgar-
do così limpido (come quello della
Vergine).

La lezione *s'invii* è quella accolta dalla
maggior parte dei commentatori moder-
ni, mentre quelli antichi preferivano
inii: "è tanto a dire come diventare si-
mile di quella cosa ch'è considerata"

(Lana). Secondo il Buti, invece, "iniare" significherebbe «far entrare», «mettere dentro».

Ogni figurazione, ogni nome, anche il più augusto e il più sacro, non risultano più appropriati per la Vergine, della quale il Poeta ricorda solo lo sguardo, *li occhi da Dio diletti e venerati*, che ne rivelano l'intimo come nessuna parola di lode, nessuna rappresentazione poetica aveva finora fatto. Non una parola, non un sorriso, non un cenno d'assenso: "soltanto uno sguardo sovrumano, col quale e per il quale si compie il desiderio di Dante. Dio resta e resterà... nascosto in tutto il canto: né era possibile al nostro Poeta significare il consenso divino in un'immagine, ma quel consenso egli ha rappresentato indirettamente con questo sguardo, che ci dà il senso di trovarci di fronte al mistero della divinità" (Fubini). Nulla può adeguarsi alla "eloquente regalità di quegli occhi lontani e misericordiosi... Beatrice, dal suo altissimo scanno, sorride - e non potrebbe non sorridere - all'estrema devota apostrofe di Dante: è l'ultima risposta di amante ad amante. La Vergine non può sorridere: è troppo distante e regale per un gesto di tenerezza umana: bastano quegli occhi fissi, a significare il suo assentimento" (Chimenz) e a riportare gli sguardi del pellegrino e di tutti i beati sulla luce di Dio, sfolgorante nella sua eterna immobilità, nella sua inattingibile profondità.

46. Ed io che mi avvicinavo al fine di tutti i miei desideri, portai al grado massimo di intensità (*in me firmi*), così come era giusto, l'ardore del mio desiderio.
49. Bernardo mi faceva cenno e sorrideva perché guardassi in alto; ma io mi ero già messo spontaneamente (per me stesso) nella disposizione d'animo che egli voleva (cioè: pronto a contemplare Dio).
52. perché il mio sguardo, diventando limpido (*sincera*), penetrava sempre di più (e più e più) nel raggio della luce divina (*alta*) che è vera per sua propria essenza (*da sé*) (diversamente dalle altre che sono un suo riflesso).

"Incoronazione della Vergine"
di Altichiero (a. 1330-1385) e
Jacopo Avanzo (seconda metà
del sec. XIV) - (particolare).
(Padova, Oratorio di San Giorgio)





55. Da questo momento (da quinci) in poi la mia capacità di vedere fu maggiore (maggio) della nostra possibilità di esprimere con le parole (ciò che vediamo), perchè ogni linguaggio umano viene meno (di fronte a tale visione), e (anche) la memoria cede di fronte a ciò che va al di là delle nostre capacità (a tanto oltraggio).

58. Come colui che vede in sogno qualcosa, e dopo il sogno gli rimane impressa (nell'animo) l'emozione (passione) provata, ma il contenuto della visione (l'altro) non ritorna alla sua memoria,

61. in questa condizione mi trovo io, perchè è scomparsa dal ricordo quasi tutta la mia visione, ma ancora sopravvive (distilla: fa piovere qualche stilla) nel mio cuore la dolcezza del sentimento che da essa si generò.

Dopo la preghiera alla Vergine, la figura di San Bernardo - non diversa da quella che il Poeta si è trovata vicino al momento della scomparsa di Beatrice, sorridente come allora di un sorriso paterno, pronta ad allontanare dall'animo del suo discepolo ogni turbanza, ogni smarrimento - resta solo un attimo al fianco di Dante, ormai disposto alla contemplazione di Dio. Assolto il suo compito, il Santo scompare e la sua scomparsa segna, al tempo stesso, il momento del distacco di Dante da tutto ciò che non è la visione di Dio. Inizia anche la seconda parte del canto, dominata da due motivi: la sublimità della visione che attira a sé l'animo di Dante e l'ansia dell'anima che a quel momento ritorna per tentare - invano - di ritrovare quella visione che gli è stata concessa, non riuscendo se non a fissare il sentimento di quell'oltraggio, di quella grandezza superiore a qualsiasi umana capacità. Che la parola e la memoria siano vinte dalla visione del paradiso è concetto espresso fin dall'inizio della terza cantica (essendo il senso dell'ineffabile il fondamento stesso della poesia del *Paradiso*), ma, di volta in volta, è stata presente la coscienza di un superamento continuamente possibile, il richiamo a qualcosa di ancora terreno: desideri, passioni, polemica, dottrina ecc. Qui ora si attinge l'assoluto dall'ineffabile. Il Sapegno, sintetizzando il giudizio di molti critici a proposito della seconda parte del canto XXXIII, così scrive: "Le tensione drammatica di queste pagine finali del poema... si determina nel contrasto fra la maestà superba del tema e la consapevolezza dell'insufficienza ad esprimerla con umane parole. In questa consapevolezza, che puntual-

mente si rinnova, la tesa volontà di vedere e di dire avverte il suo limite, ma al tempo stesso attigge di volta in volta lo stimolo a un ulteriore sforzo, a uno slancio più vasto. La poesia qui non sta, e non potrebbe stare, nella rappresentazione materiale di una realtà che è al di là di ogni figurazione sensibile e che Dante stesso non si stanca di dichiarare ineffabile; si nell'espressione appunto di una situazione dell'anima, nella lucida e ferma attenzione con cui il Poeta illumina i momenti della sua drammatica conquista, del suo eroico sforzo di adeguare la propria vista al valore infinito, in una suprema esaltazione di tutte le sue facoltà intellettuali e delle sue energie volitive (direttamente opposta all'atteggiamento di rinuncia e di annichilamento dei mistici). È chiaro che le immagini o le definizioni di cui Dante si serve per dare un'idea dell'oggetto della sua visione non sono più che suggerimenti e pretesti e stimoli all'illustrazione di questo dramma dell'intelligenza, validi soltanto per il residuo emozionale, che attraverso di essi riesce a sopravvivere, di un'esperienza esaltante (versi 58-66). Ma l'accento poetico batte, non certo su quegli accenti sommari e provvisori di rappresentazione, bensì sulla presenza strenua del protagonista, sui versi che scandiscono il tema eroico della sua lotta e del suo parziale trionfo (versi 52-54, 67-75, 79-84, 97-99, 133-138), in un ritmo di solenne epopea, dove anche le note malinconiche suonano grandi e persino le dichiarazioni di insufficienza artistica e di umile rinuncia si coloriscono di una luce superba di antica favola (versi 94-96)".

64. (Come viene meno, a poco a poco la visione) così la neve si scioglie (si dissigilla: perde la sua forma) al sole; così si perdevano al vento i responsi della Sibilla scritti sulle foglie leggere.

La sentenza di Sibilla: la Sibilla Cumana scriveva i suoi enigmatici responsi su foglie subito disperse dal vento che penetrava nel suo antro (Virgilio - *Eneide* III, 441-452), così che di essi non restavano che singole parole, confuse, e di senso inafferrabile.

I versi 58-66 possono considerarsi il nodo centrale del canto XXXIII, perché il Poeta tenta di definire la sua visione: non il contenuto, ma quello che di essa, vivissimo, attuale, perenne, è rimasto nel suo cuore: il ricordo dell'impressione, o, come egli dice, della *passione*, con un latinismo di cui nessun vocabolo dell'uso moderno rende la pregnanza del significato e il valore sentimentale. Questo tentativo trova la sua giustificazione in un passo di San Tommaso, il quale, parlando di San Paolo che, rapito al terzo cielo, vide l'essenza di Dio, afferma che "dopo che cessò di vederla, si ricordò di quelle cose, che in quella visione aveva appreso...



rimaste, dopo il fatto, nell'abito del suo intelletto", sebbene "né potesse pensare tutto quel che aveva conosciuto, né esprimerlo con le parole" (*Summa Theologica* II, II, CLXXV, 4). A questa mirabile esperienza psicologica - un'estasi che ha lasciato dietro di sé un' indefinita dolcezza, un gioioso stupore - si adegua perfettamente lo stile. L'esattezza dell'osservazione di un fatto umano (*qual è colui che somnando vede*) è subito trasfigurata dalla rarefazione della parola (*l'altro alla mente non riede*), la concretezza dei riferimenti precisi (*cotal son io*) si scioglie e si perde nell'incanto musicale di certe espressioni (*mi distilla... il dolce che nacque da essa*).

67. O somma luce che tanto ti innalzi al di sopra della possibilità dell'umano intelletto (*da' concetti mortali*), ridona (*ripresta*) alla mia memoria un'immagine, sia pur tenue, di quello che sei apparsa alla mia vista (*un poco di quel che parevi*),
70. e fa che le mie parole siano tanto capaci, da poter descrivere per le genti



"Incoronazione della Vergine" attribuito ad Agnolo Gaddi (dopo a. 1333-1396). (Londra, National Gallery)

"Incoronazione della Vergine" di Bartolo di Fredi (c. 1330-c. 1410). (Montalcino, Museo Civico)

61 cotal son io, ch'è quasi tutta cessa
mia visione, ed ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa.

64 Così la neve al sol si disigilla;
così al vento nelle foglie levi
si perdea la sentenza di Sibilla,

67 O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, alla mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,

70 e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol della tua gloria
possa lasciare alla futura gente;

73 ch'è, per tornare alquanto a mia memoria
e per sonare un poco in questi versi,
più si conceperà di tua vittoria.

76 Io credo, per l'acume ch'io soffersi
del vivo raggio, ch'io sarei smarrito,
se li occhi miei da lui fossero aversi.

79 E' mi ricorda ch'io fui più ardito
per questo a sostener, tanto ch'io giunsi
l'aspetto mio col valore infinito.

82 Oh abbondante grazia ond'io presunsi
ficcar lo viso per la luce eterna,
tanto che la veduta vi consunsi!

future almeno una piccola parte della tua gloria.

73. perchè (coloro che leggeranno la mia opera) potranno avere un concetto più chiaro (*più si conceperà*) della tua trionfante grandezza (*di tua vittoria*) se essa tornerà (*per tornare*) in parte alla mia memoria e potrò celebrarla in piccola misura io questi versi.

76. Io credo che, a causa dell'intensità (acume) del fulgore divino che la mia vista sopportava, sarei rimasto abbagliato (*smarrito*), se i miei occhi ooo si fossero distolti (*aversi*) da quel fulgore (*da lui*).

79. E mi ricordo (*e' mi ricorda*: costruzione impersonale, con soggetto pleonastico e «egli») che proprio per questo (per il timore di rimanere abbagliato se avessi distolto subito lo sguardo) mi feci ardito a sopportare (l'intensità della luce divina), tanto che congiunsi (*giunsi*) il mio sguardo (*aspetto*) con Dio (*col valore infinito*).

82. O abbondante Grazia, per la quale osai penetrare con lo sguardo nella luce eterna di Dio, tanto che esaurii in essa (*vi consumi*) ogni capacità di vedere (*la veduta*)!

Tutta l'ultima parte del canto si svolge per episodi drammatici, costituiti dalle successive tappe della visione e seguiti da un accompagnamento lirico, che è il commento degli episodi stessi, nel quale, accanto al rendimento di grazie a Dio, è espresso il sentimento del Poeta, l'"ansietà di dire e sgomento di non potere e pur ardimento di dire" (Del Lungo).

L'inizio del dramma è costituito dalla sopraffazione della luce divina, la quale, a differenza della luce solare che abbaglia, fortifica l'occhio e lo rende capace di una maggiore contemplazione (versi 76-78). "Qui è l'impostazione del dramma: il seguito non sarà che lo sviluppo di questo momento. Sentite la sofferenza del raggio che penetra, perfora le pupille mortali di Dante; ma a tanta sopraffazione Dante non cede, non si atterrisce, non s'annienta [il suo atteggiamento è, dunque, l'opposto di quello del mistico, che si abbandona nel mistero divino]: con un'istantanea determinazione della volontà, reagisce facendosi ardito a sostenere, con gli occhi aperti, l'insostenibile luce. E all'ardimento risponde immediato il premio: gli occhi suoi, per entro la luce, vedono l'essenza divina." (Chimenz) A questo prologo del dramma sacro segue il commento lirico dei versi 82-84, nei quali, alla baldia e lieta consapevolezza della prima vittoria, si unisce il sentimento della gratitudine.

85. Nel profondo della luce divina vidi che era contenuto (*s'interna*), legato in un amoroso vincolo d'unità (*con amore in un volume*), ciò che nell'universo appare diviso e sparso (*si squaderna*);

88. ciò che sussiste per sé (*sustanze*) e ciò che sussiste in dipendenza dalle so-

85. Nel suo profondo vidi che s'interna
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna;

88. sustanze e accidenti e lor costume,
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch' i' dico è un semplice lume.

91. La forma universal di questo nodo
credo ch' i' vidi, perchè più di largo,
dicendo questo, mi sento ch' i' godo.

94. Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli alla 'mpresa,
che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.

97. Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faciesi accesa.

100. A quella luce cotai si diventa,
che volgersi da lei per altro aspetto
è impossibil che mai si consenta;

103. però che 'l ben, ch' è del volere obietto,
tutto s'accoglie in lei; e fuor di quella
è defettivo ciò ch' è lì perfetto.

106. Omai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch' io ricordo, che d'un fante
che bagni ancor la lingua alla mammella.

109. Non perchè più ch'un semplice sembiante
fosse nel vivo lume ch' io mirava,
che tal è sempre qual s'era davante;

112. ma per la vista che s'avvalorava
in me guardando, una sola parvenza,
mutandom' io, a me si travagliava.



"Vergine della Misericordia" attribuito alla scuola di Agnolo Gaddi (dopo a. 1333-1396). (Firenze, Galleria dell'Accademia)

stanze (*accidenti*) e i loro rapporti (*costume*), come fusi (*conflati*) fra di loro, in modo così mirabile che le mie parole possono esserne una vaga illustrazione (*semplice lume*).

91. Credo di aver visto il principio costitutivo (*la forma universal*) dell'unione di tutte le cose (*di questo nodo*) perché, dicendo queste cose, sento maggiormente dilatarsi di gioia il mio cuore.

In questa terzina il Poeta applica quanto ha già affermato nei versi 58-66: anche se la memoria non ricorda tutto, la certezza della visione nasce dal sentimento di gioia rimasto impresso nel suo cuore.

Nei versi 85-93 Dante tenta di esprimere, servendosi della terminologia scolastica, il concetto metafisico-teologico dell'unità, in Dio, delle infinite forme dell'universo. Ciò che è disperso nello spazio e nel tempo del mondo, ciò che è diverso e limitato, è tutto riunito in Dio. Il vincolo che lega le cose a Dio e le cose tra loro, è un vincolo d'amore, fondato sull'amore creativo di Dio, che ha tratto dal nulla ogni cosa perché ciascuna, tendendo a Lui, trovi la sua perfezione. Nell'essenza divina, le sostanze, gli accidenti, le loro proprietà e i loro rapporti coesistono senza che sia possibile distinguerli.

94. Un solo attimo (il momento della visione divina) è per me causa di maggior oblio (*l'efargo*) che non i venticinque secoli passati dall'impresa (degli Argonauti), quando l'ombra proiettata dalla nave Argo suscitò lo stupore di Nettuno.

Che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo: Argo, che trasportava Giasone e i suoi compagni dalla Grecia verso la Colchide per conquistare il vello d'oro, fu la prima nave a solcare il mare (nel 1223 a. C., secondo la cronologia medievale), suscitando, con la sua ombra, lo stupore di Nettuno, dio del mare.

La visione di Dio ebbe la durata di un attimo, ma la mente del Poeta si sprofondò in essa tanto da non ricordare più nulla, come se si fosse immersa negli abissi del tempo. L'impresa di Argo, agli albori dell'umanità, giunge ancora a noi, dopo venticinque secoli (si noti come Dante la rievochi efficacemente, descrivendo non la nave, ma lo stupore di Nettuno), mentre della sua visione egli non ricorda se non la dolcezza dell'emozione. Questa rievocazione favolosa non è, come è sembrato al Casella, di danno "alla chiarezza del concetto e alla perspicuità del sentimento", ma trasporta la narrazione della sacra visione nell'atmosfera dei miti antichissimi, "forse, sì, con una leggera deviazione del sentimento strettamente religioso, ma con un suggestivo accrescimento del senso leggendario della visione stessa" (Chimenz).

97. (Come l'ombra della nave fece stupire Nettuno) così la mia mente, tutta assorta (*sospesa*), mirava fissa, immobile e attenta, e si accendeva continuamente

te di nuova gioia contemplativa (*di mirar*).

100. Alla luce divina si diventa tali, che è impossibile che qualcuno mai voglia (*si consenta*) d'istogliersi da essa per guardare un altro oggetto (*aspetto*).
103. perché il bene, che è l'oggetto verso il quale si muove ogni volontà, è raccolto tutto in quella luce; e fuori di essa non c'è che bene imperfetto (*letteralmente*: è difettivo ciò che li è perfetto).
106. D'ora in poi le mie parole, sia pure limitate a quel poco (*pur a quel*) che ricordo, saranno più insufficienti (*corta*) del balbettio di un lattante.
109. Non perché ci fosse più di un unico (*semplice*) aspetto nella luce divina che io contemplavo, la quale luce è sempre quale era prima, immutabile.
112. ma, per il fatto che, mentre guardavo, le facoltà visive si rafforzavano (*s'avvalorava*) in me, uno stesso oggetto (in questo caso: Dio), con il mutare delle mie capacità visive, passava da un aspetto all'altro (*si travagliava*).

Dopo quattro terzine (versi 97-108) nelle quali il Poeta sembra cercare e non trovare le parole adatte ad esprimere la sovrumana tensione delle sue attività spirituali, inizia, con i versi 109-111, la rappresentazione del secondo episodio, tutto basato su un'azione esteriore che si risolve in un processo interiore. Dio è uno e immutabile, ma l'uomo può contemplarlo solo penetrandovi a poco a poco, distinguendovi, in una successione temporale, diversi aspetti. In questo tramutarsi della vista umana di fronte all'essenza immutabile di Dio poteva insinuarsi il pericolo di creare un clima di magiche metamorfosi, ma la potenza e la severità della rappresentazione drammatica, pari alla altezza e alla complessità del concetto, creano un momento poetico di solenne religiosità, che prepara la contemplazione del mistero trinitario.

115. Nella profonda e luminosa essenza (*sussistenza*) della luce divina mi apparvero tre cerchi di tre colori diversi ma della stessa dimensione (*continenza*);
118. e uno di essi appariva riflesso dall'altro come un arcobaleno (*iri*) da un altro arcobaleno, e il terzo appariva come un fuoco spirante in uguale misura dai primi due (*quinci e quindi*: da una parte e dall'altra).

I tre cerchi rappresentano le tre persone della Trinità, uguali fra loro (*i giri* hanno un'uguale *continenza*) e distinte negli attributi (*i giri* sono di tre *colori*). Il primo cerchio è il Padre, il secondo, dal primo riflesso, è il Figlio,

115. Nella profonda e chiara sussistenza
dell'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una continenza;

118. e l'un dall'altro come iri da iri
parea riflesso, e 'l terzo pareo foco
che quinci e quindi igualmente si spiri.

121. Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch' i' vidi,
è tanto, che non basta a dicer "poco".

generato dal Padre, il terzo è lo Spirito Santo, che è amore e "spira" dal Padre e dal Figlio.

Volendo offrire una rappresentazione grafica e dando a *continenza* il significato di superficie, si potrebbero pensare i tre *giri* come superfici concentriche, di cui due anulari e la terza (al centro) a disco pieno, oppure come tre cerchi iscritti, come tre meridiani, in una medesima sfera. In un caso come nell'altro la visione è inafferrabile, in termini umani, perché i tre cerchi sono assolutamente uguali, occupano lo stesso spazio, eppure sono chiaramente distinti.

Nell'immagine ridotta all'essenziale, il linguaggio è quello astratto della matematica, ma ciò che suscita la commozione dell'animo non è il disegno, bensì il senso di stupore per quell'incomprensibile rivelazione, per quel mirabile mistero di luci iridate e fiammeggianti.

121. Oh come è insufficiente (*corto*) e debole (*fioco*) la mia parola rispetto al concetto! e questo, in confronto a ciò che vidi, è così poca cosa (*è tanto*), che la parola "poco" non basta ad indicarlo (perché bisognerebbe dire "nulla").

124. O luce eterna che sei una sola nella tua sussistenza (*sola in te sidi*: in te sola ti posi), che sola ti intendi, e nell'essere intesa (*intelletta*) e nell'intenderti (*intendente*) ti ami e gioisci (*aridi*)!

Dio, la luce (*l'Epistola di Giovanni* 1, 5 e 7) che ha in sé la sua ragione d'es-

sere, può conoscersi compiutamente solo da se stesso (*Convivio* II, V, 11). Questa luce è *intendente* se stessa, in quanto Padre, è *intelletta* da se stessa, in quanto Figlio, "ama" e "aride" se stessa in quanto Spirito Santo (cfr. *Matteo* XI, 27; *Giovanni* X, 15). Il *Paradiso* che si è aperto con l'argomento dell'ordine universale impresso da Dio nelle cose, si chiude con la visione della Trinità nella quale l'ordine è così perfetto che le tre persone sono una sola sostanza, non chiusa nella sua staticità, bensì percorsa nel proprio intimo da un'infinita circolazione di vita.

127. Quel cerchio che appariva in te generato (*conceffa*) come luce riflessa (dal primo cerchio), dopo che l'ebbi guardato tutt'intorno (*circunspetta*) per alquanto tempo,

130. mi apparve dipinto, nel suo interno, con il suo stesso colore, dell'immagine umana; per la qual cosa il mio sguardo si fissava tutto in esso.

Nel secondo cerchio appare, agli occhi di Dante, il mistero dell'incarnazione, per il quale la persona del Verbo, nulla perdendo della sua divinità (*del suo colore stesso*), assunse anche la natura umana (*pinta della nostra effige*).

Quanto più la visione assume qui un carattere simbolico, tanto più ciò che di inevitabilmente materiale è in queste immagini, viene completamente assorbito dalla musica della poesia, completamente materializzato nell'atmosfera inesprimibile che la parte precedente del

124

O luce eterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi!

127

Quella circolazion che sì concetta
pareva in te come lume reffesso.
dalli occhi miei alquanto circunspetta,

130

dentro da sé, del suo colore stesso.
mi parve pinta della nostra effige;
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.

canto ha saputo determinare.

133. Come il geometra che si concentra (*s'affige*) con tutte le sue facoltà mentali (*tutto*) per trovare l'esatta misura del cerchio, e, per quanto pensi, non trova il principio di cui ha bisogno (*indige*).

Dante allude, in questa similitudine, all'insolubile problema della quadratura del cerchio, cioè al problema dell'esatto rapporto fra la misura del diametro e quella della circonferenza.

136. In questa stessa situazione mi trovavo io di fronte a quella visione straordinaria (*nova*): volevo comprendere come l'effigie umana si adattasse (*si convenne*) alla forma del cerchio e come potesse trovarvi luogo (*vi s'indova*) (cioè: volevo comprendere il mistero della coesistenza in Cristo della natura divina e di quella umana):

139. ma le mie ali non potevano farmi volare tanto in alto: se non che la mia mente fu percossa da un'illuminazione per mezzo della quale avvenne ciò che essa desiderava.

Incapace di comprendere con il proprio intelletto il mistero dell'incarnazione (il mistero più grande, accanto a quello della Trinità), la mente umana viene illuminata direttamente da Dio, che le infonde l'intuizione dell'unione delle due nature in Cristo.

142. A questo punto alla fantasia, che si era



"Trinità" attribuito alla scuola di Nardo Orcagna (sec. XIV) - (particolare di un trittico). (Firenze, Galleria dell'Accademia)



"Dio in gloria"
di Giusto de'
Menabuoi
(seconda metà
sec. XIV).
(Padova,
Battistero
del Duomo)

innalzata a tanto (alta), venne a mancare la forza (di seguire l'intelletto in questa intuizione); ma già ogni mio desiderio e ogni mia volontà, erano mossi come ruota che gira con moto uniforme,

145. da Dio, l'amore che imprime movimento al sole e alle altre stelle.

Insieme con la fantasia, che, essendo virtù "organica" (*Convivio* III, IV, 9), non può seguire l'intelletto nella sua intuizione del trascendente, viene meno anche ogni possibilità di rappresentazione poetica nel momento in cui Dante raggiunge il fine ultimo del suo viaggio, quel fine per il quale l'uomo è stato creato: la beatitudine eterna. In questo momento Dio guida l'intelligenza (disio: ansia del conoscere) e l'amore della sua creatura imprimendovi il moto uniforme di una ruota che gira intorno al suo perno: "l'intelletto creato e il libero volere, che è fulcro della personalità, non che annientati, sono anzi sublimati in un immutabile atto... di visione e d'amore" (Nardi), con un "moto circolare ed uniforme che esprime la perfetta concordia del volere umano col volere divino".

133 Qual è 'l geomètra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond'elli indige,

136 tal era io a quella vista nova:
veder volea come si convenne
l'imago al cerchio e come vi s'indova;

139 ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.

142 All'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa,

145 l'amor che move il sole e l'altre stelle.

Bibliografia

Questa sezione bibliografica, limitata alla Divina Commedia, si divide in due parti. Nella prima parte viene presentata una bibliografia utile ad un primo orientamento sui seguenti argomenti:

edizioni critiche fondamentali
principali raccolte e repertori bibliografici
studi su Dante e la Divina Commedia.

Nella seconda parte sono indicati gli studi - relativi ai singoli canti della Divina Commedia - consultati o citati nelle introduzioni critiche e nelle note della nostra edizione. Abbiamo ritenuto opportuno aggiungere, in quest'ultima parte, anche gli studi usciti dopo la nostra pubblicazione, in modo da offrire al lettore un panorama, il più possibile completo, delle letture critiche più recenti della Divina Commedia.

Prima parte

EDIZIONI CRITICHE

- MOORE E., *Tutte le Opere di Dante*, Oxford 1894; V ed. a cura di P. Toynbee, Oxford 1963.
BARBI M., PARODI E. G., PELLEGRINI F., PISTELLI E., RAJNA P., ROSTAGNO E., VANDELLI G., *Le Opere di Dante*, Firenze 1921 e 1960. Il ed. G. Vandelli, che in questo vol. ha curato il testo critico della *Divina Commedia*, vi apportò successivi miglioramenti nell'ed. di Firenze (1927) e in quelle del commento scartazziniano di Milano (la XVIII ed. è del 1964).
CASELLA M., *Divina Commedia*, Bologna 1923 e rist. 1964.
GUERRI D., *Divina Commedia*, Bari 1933.
ZINGARELLI N., *Divina Commedia*, Bergamo 1934.

Sul problema del testo della *Divina Commedia*, di cui G. Petrocchi si appresta a dare l'edizione critica definitiva, esistono numerosi studi. Citiamo i più importanti:

- MOORE E., *Contributions to the Textual Criticism of the « Divina Commedia »*, Cambridge 1891.
BARBI M., *Per il testo della « Divina Commedia »*, Roma 1891.
Idem, *Ancora sul testo critico della « Divina Commedia »*, « Studi danteschi », XVIII (1934), pp. 5-57.
PARODI E. G., *Il testo critico delle opere di Dante*, « Bollettino della Società Dantesca Italiana », XXVIII, n.s., (1921), pp. 7-46.
VANDELLI G., *Note sul testo critico della « Commedia »*, « Studi danteschi », IV (1921), pp. 39-84; VI (1923), pp. 45-98; VII (1923), pp. 97-102.
CASELLA M., *Studi sul testo della « Divina Commedia »*, « Studi danteschi », VIII (1924), pp. 5-85.
PETROCCHI G., *Proposte per un testo-base della « Divina Commedia »*, « Filologia romanza », II (1955), pp. 337-365.
Idem, *L'antica tradizione manoscritta della « Divina Commedia »*, « Studi danteschi », XXXIV (1957), pp. 5-126.

RACCOLTE E REPERTORI BIBLIOGRAFICI

- COLOMB DE BATINES P., *Bibliografia dantesca, ossia catalogo delle edizioni, traduzioni, codici, manoscritti e commenti della « Divina Commedia » e delle opere minori di Dante, seguito dalla serie dei biografi di lui*, Prato 1845-1846, 2 voll. in 3 tomi.
BACCHI DELLA LEGA A., *Indice generale della bibliografia dantesca compilata dal visc. C. De Batines*, Bologna 1883.
BIAGI G., *Giunte e correzioni inedite alla bibliografia dantesca del visc. C. De Batines*, Firenze 1888.
FERRAZZI G. I., *Manuale dantesco*, Bassano 1865-1877. La bibliografia si trova nei voll. II, IV, V.
SCARTAZZINI G. A., *Dante in Germania. Bibliografia dantesca alemanna dal sec. XIV ai nostri giorni*, Milano 1881-1883, voll. 2, con supplemento alla stessa per il decennio 1883-1893, « Giornale dantesco », I (1894), pp. 174-187.
LANE W. C., *The Dante Collections in the Harvard College and Boston Public Libraries*, Cambridge Mass. 1890.
KOCH W. TH., *Cornell University Library - Catalogue of the Dante Collection Presented by W. Fiske*, Ithaca - New York 1898-1900; viene integrato dal vol. di M. Fowler, *Additions (1898-1920)*, Ithaca 1921.
PASSERINI G. L. - MAZZI C., *Un decennio di bibliografia dantesca (1891-1900)*, Milano 1905.

- MAMBELLI G., *Gli annali delle edizioni dantesche*, Bologna 1931.
 EVOLA N. D., *Bibliografia dantesca (1920-1930)*, Firenze 1932.
 Idem, (1931-1934), « *Bibliografia degli studi sulla letteratura italiana* » (1920-1934), Milano 1938, vol. I, pp. 291-333.
 Idem, *Bibliografia dantesca (1935-1939)*, « *Aevum* », XV (1941), pp. 91-149.
 WIERUSZOWSKI H., *Bibliografia dantesca (1931-1937)*, « *Giornale dantesco* », XXXIX (1936), pp. 339-410.
 Idem, (1938-1939), « *Giornale dantesco* », XLI (1938), pp. 221-250.
 CHIMENZ S. A., *Rassegna critica degli studi danteschi in Italia dal 1940 al 1945*, in « *Orientamenti culturali* », II (1946), pp. 31-41, 157-167, 219-228; III (1946), pp. 62-73.
 MAGGINI F., *La critica dantesca dal Trecento ai nostri giorni*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano 1949, pp. 123-166.
 VALLONE A., *Gli studi danteschi dal 1940 al 1949*, Firenze 1950.
 Idem, *La critica dantesca contemporanea*, Pisa 1953 e 1957.
 ESPOSITO E., *Gli studi danteschi dal 1950 al 1964, con un indice orientativo della critica dantesca per gli anni 1950-1964 di A. Vallone*, Roma 1965.

Altri repertori bibliografici si trovano nelle grandi opere introduttive allo studio di Dante e della *Divina Commedia* (cfr., in questa sezione bibliografica, "Studi su Dante e la *Divina Commedia*", paragrafo 2).

Di grande importanza sono le rassegne critico-bibliografiche e gli indici delle riviste « dantesche »:

- « *L'Alighieri* », diretto da F. Pasqualigo, Verona-Venezia 1889-1893. Dal 1960 esce a Roma una rivista con lo stesso titolo, diretta da B. Nardi e da A. Vallone.
 « *Bollettino della Società dantesca italiana* », Firenze 1889-1921. Il « *Bollettino* » è stato continuato dagli « *Studi danteschi* », Firenze 1920 sgg.
 « *Il Giornale dantesco* », diretto da G. L. Passerini, Firenze 1894-1915.
 « *Il nuovo Giornale dantesco* », Firenze-Milano 1917-1921.
 « *Il Giornale dantesco* », diretto da L. Pietrobono, Firenze 1921-1943. Dal volume XXXI « *Il Giornale dantesco* » è uscito una volta all'anno con il sottotitolo di « *Annuario* ».

Molto utile è la consultazione di altre riviste, che, pur non occupandosi in modo particolare di Dante, dedicano al grande Poeta e alle sue opere importanti studi e attente recensioni:

- « *La Rassegna* », ora con il titolo « *La Rassegna della letteratura italiana* ». « *Rassegna critica della letteratura italiana* », « *Giornale storico della letteratura italiana* », « *Nuova Antologia* », « *Rivista d'Italia* », « *La Cultura* », « *Leonardo* », « *La Nuova Italia* », « *Convivium* », « *Belfagor* », « *Lettere italiane* », « *Humanitas* », « *Studium* », ecc.

DIZIONARI. CONCORDANZE. RIMARI

- BLANCH L. G., *Vocabolario dantesco*, Lipsia 1852 (traduzione italiana a cura di G. Carbone, Firenze 1859).
 FAY E. A., *Concordance of the « Divina Commedia »*, Boston-Londra 1888.
 SCARTAZZINI G. A., *Enciclopedia dantesca, dizionario critico e ragionato di quanto concerne la vita e le opere di Dante Alighieri*, Milano 1896-1899, voll. 2.
 TOYNBEE P., *A Dictionary of Proper Names and Notable Matters in the Works of Dante*, Oxford 1898.
 CASELLA M., *Indice analitico dei nomi e delle cose contenute nelle opere di Dante*. Si trova nell'ed. critica *Le Opere di Dante*, a cura della Società Dantesca Italiana, Firenze 1921 e 1960.
 SIEBZEHNER-VIVANTI G., *Dizionario della « Divina Commedia »*, a cura di M. Messina, Firenze 1954; Milano 1965.
 CAVALLI G., *Rimario*, annesso all'ed. della *Divina Commedia* commentata da D. Mattalia, Milano 1960.
 POLACCO L., *Rimario*, annesso all'ed. della *Divina Commedia* commentata da G. Vandelli, Milano 1964. XVIII ed.

STUDI SU DANTE E LA DIVINA COMMEDIA

1) I principali testi dell'esegesi dantesca dal XIV al XVIII secolo:

- Comento di C. Landino fiorentino sopra la « Comedia » di Dante Alighieri*, Firenze 1481; Venezia 1536.
La « Comedia » di Dante Alighieri, con la nova esposizione di A. Vellutello, Venezia 1544.
Dante con l'esposizione di B. Daniello da Lucca sopra la sua « Comedia », Venezia 1568.
L'Ottimo Comento della « Divina Commedia », edito da A. Torri, Pisa 1827-1829.
Lo « Inferno » della « Commedia » di Dante Alighieri col commento di Guiniforte Barzizza, a cura di G. Zacheroni, Marsiglia 1838.
Chiose alla Cantica dell'« Inferno » di Dante Alighieri attribuite a suo figlio Jacopo, per cura di Lord Vernon, Firenze 1842; in edizione più moderna, a cura di G. Piccini, Firenze 1915.
Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris « Comoediam » Commentarium... curante V. Nannucci, Firenze 1845; altra edizione, nella redazione del Codice Cassinese della « *Divina Commedia* », Montecassino 1865.

Commento di Francesco da Buti sopra la «Divina Commedia» di Dante Alighieri, per cura di C. Giannini, Pisa 1858-1862.
«Comedia» di Dante degli Alighieri, col commento di Jacopo Lana, a cura di L. Scarabelli, Bologna 1866-1867; nella redazione contenuta in un codice di Francoforte, a cura di F. Schmidt-Knatz, Francoforte 1924.
Commento alla «Divina Commedia» del secolo XIV, per la prima volta stampato, a cura di P. Fanfani, Bologna 1866-1874.
Benvenuti de Rambaldis de Imola. Comentum super Dantis Alagherii Comoediam... curante J. T. Lacaita, Firenze 1887.
Lecture edite e inedite di G. B. Gelli sopra la «Commedia» di Dante raccolte per cura di C. Negrone, Firenze 1887.
Dichiarazione poetica dell'«Inferno» dantesco di Guido da Pisa, a cura di F. Roediger, «Propugnatore», I, n. s., (1888).
Fratris Johannis de Serravalle... translatio et comentum totius libri Dantis Aldigherii..., a cura di frate Marcellino da Civezza e T. Domenichelli, Prato 1891.
Il commento dantesco di Graziolo de' Bambaglioli con altri codici raffrontato, contributo di A. Fiammazzo, Savona 1915.
Il Commento alla «Divina Commedia» e gli altri scritti intorno a Dante di Giovanni Boccaccio, a cura di D. Guerri, Bari 1918.

2) Opere di carattere generale:

SCARTAZZINI G. A., *Dantologia - Vita ed opere di Dante Alighieri*, Milano 1883, 1894, 1906.
DEL LUNGO I., *Dante nei tempi di Dante*, Bologna 1888.
Idem, *Dal secolo e dal poema di Dante*, Bologna 1898.
MOORE E., *Studies in Dante*, Oxford 1899.
D'OVIDIO F., *Studi sulla «Divina Commedia»*, Milano-Palermo 1901.
Idem, *Nuovi studi danteschi*, Milano 1906-1907; Napoli 1932.
Idem, *Nuovo volume di studi danteschi*, Caserta 1926.
Idem, *L'ultimo volume dantesco*, Caserta 1926.
TOYNBEE P., *Dante Studies and Researches*, Londra 1902.
Idem, *Dante. His Life and Works*, Londra 1910.
Idem, *Dante Studies*, Oxford 1921.
VOSSLER K., *Die «Göttliche Komödie»*, Heidelberg 1907-1910 (traduzione italiana con il titolo *La «Divina Commedia» studiata nella sua genesi e interpretata*, a cura di S. Jacini e L. Vincenti, Bari 1927, voll. 4).
D'ANCONA A., *Scritti danteschi*, Firenze 1912-1913.
TORRACA F., *Studi danteschi*, Napoli 1912.
Idem, *Nuovi studi danteschi nel VI centenario della morte di Dante*, Napoli 1921.
CASINI T., *Scritti danteschi*, Città di Castello 1913.
PARODI E. G., *Poesia e storia nella «Divina Commedia»*, Napoli 1920; nuova ed. a cura di G. Folena e P. V. Mengaldo, Venezia 1965.
Idem, *Lingua e letteratura, studi di teoria linguistica e di storia dell'italiano antico*, a cura di G. Folena, Venezia 1957, voll. 2.
ELIOT T. S., *Dante*, Londra 1929 (traduzione italiana a cura di L. Berti, Modena 1942).
AUERBACH E., *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlino-Lipsia 1929; ora con il titolo *Studi su Dante*, prefazione e nota ai testi di D. Della Terza, traduzione di M. L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, Milano 1963.
ROSSI V., *Saggi e discorsi su Dante*, Firenze 1930.
ZINGARELLI N., *La vita, i tempi e le opere di Dante*, Milano 1931, voll. 2.
BARBI M., *Problemi di critica dantesca*, s. I, Firenze 1934.
Idem, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze 1938.
Idem, *Dante: vita, opere, fortuna*, Firenze 1940 e 1952.
Idem, *Problemi di critica dantesca*, s. II, Firenze 1941.
Idem, *Con Dante e coi suoi interpreti*, Firenze 1941.
Idem, *Problemi fondamentali per un nuovo commento alla «Divina Commedia»*, Firenze 1956.
MAGGINI F., *Introduzione allo studio di Dante*, Bari 1936.
PIETROBONO L., *Saggi danteschi*, Roma 1936.
Idem, *Nuovi saggi danteschi*, Torino 1954.
COSMO U., *Vita di Dante*, Bari 1940 e 1949.
Idem, *Guida a Dante*, Torino 1947; Trieste 1962.
APOLLONIO M., *Dante - Storia della «Commedia»*, Milano 1951, voll. 2.
CARETTI L., *Guida a Dante*, Milano 1952.
DE SANCTIS F., *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari 1952, voll. 2.
Idem, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Torino 1955.
Idem, *Lezioni sulla «Divina Commedia» con un'appendice*, a cura di M. Manfredi, Bari 1955.

VALLONE A., *Studi sulla «Divina Commedia»*, Firenze 1955.
 CHIMENZ S. A., *Dante*, in *Letteratura italiana. I maggiori*, Milano 1956.
 CROCE B., *La poesia di Dante*, Bari 1961, X ed.

3) Per il periodo storico e politico di Dante:

VILLANI G., *Cronaca*, a cura di Magheri (Firenze 1823), Gherardi Dragomanni (Firenze 1844-1847), del «Lloyd Austriaco» (Trieste 1861).
 COMPAGNI D., *Cronaca*, a cura di I. Del Lungo, Firenze 1889. Il testo critico e commentato della *Cronaca* fu poi pubblicato dallo stesso Del Lungo nella nuova serie dei *Rerum Italicarum Scriptores*, Città di Castello 1913-1916, vol. IX, parte II.
 Un'ampia scelta di cronache trecentesche è inserita nel vol. *Cronisti del Trecento*, a cura di R. Palmarocchi, Milano 1935.
 VILLARI P., *I primi due secoli della storia di Firenze*, Firenze 1893-1894, voll. 2.
 DAVIDSOHN R., *Geschichte von Florenz*, Berlino 1896-1927, voll. 4 (traduzione italiana con il titolo *Storia di Firenze* a cura di G. B. Klein, riveduta da R. Palmarocchi, Firenze 1956-1960).
 Idem, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, Berlino 1896-1908, voll. 4.
 DEL LUNGO I., *I Bianchi e i Neri. pagine di storia fiorentina da Bonifazio VIII ad Arrigo VII per la vita di Dante*, Milano 1921, II ed.
 OTTOKAR N., *Il Comune di Firenze alla fine del Duecento*, Firenze 1927.
 MASI G., *La struttura sociale delle fazioni politiche fiorentine ai tempi di Dante*, «Giornale dantesco», XXX (1930), pp. 3-28.
 BARBI M., *L'ordinamento della Repubblica fiorentina e la vita politica di Dante*, in *Problemi di critica dantesca* cit., s. I, pp. 141-155.
 PIATTOLI R., *Codice diplomatico dantesco*, Firenze 1940 e 1950.
 SALVEMINI G., *Firenze ai tempi di Dante*, in *Studi in onore di A. Saponi*, Milano 1957, vol. I, pp. 467-482.

4) Per le fonti del poema dantesco e le sue relazioni con il mondo biblico, classico, orientale e patristico:

COMPARETTI D., *Virgilio nel Medio Evo*, Livorno 1872, voll. 2; nuova ed. a cura di G. Pasquali, Firenze 1937-1941 e 1955, voll. 2.
 D'ANCONA A., *I precursori di Dante*, Firenze 1874 (poi in *Scritti danteschi* cit., pp. 1-108).
 COSMO U., *Le prime ricerche intorno all'originalità dantesca*, in *Primi saggi*, Padova 1891, pp. 3-36.
 MOORE E., *Scripture and classical Authors in Dante*, serie I degli *Studies in Dante* cit.
 PROTO E., *Dante e i poeti latini - Contributo di nuovi riscontri alla «Divina Commedia»*, «Atene e Roma», XI (1908), pp. 23-48, 221-236; XII (1909), pp. 7-24, 277-290; XIII (1910), pp. 79-103, 149-162.
 GARDNER E., *Dante and the Mystics*, Londra 1913.
 GABRIELI G., *Intorno alle fonti orientali della «Divina Commedia»*, Roma 1919.
 Idem, *Dante e l'Oriente*, Bologna 1921.
 Idem, *Dante e l'Islam*, in *Scritti varii pubblicati in occasione del VI centenario della morte di Dante Alighieri*, Milano 1921, pp. 97-139.
 Idem, *Dante e il mondo musulmano*, in *Studi su Dante*, Milano 1940, pp. 165-198.
 TORRACA F., *I precursori della «Divina Commedia»*, in *Nuovi studi danteschi...* cit., pp. 269-308.
 ZABUGHIN V., *Virgilio nel Rinascimento italiano da Dante al Tasso*, Bologna 1921-1925, voll. 2.
 Idem, *L'oltretomba classico, medievale, dantesco nel Rinascimento*, Firenze 1922.
 VOSSLER K., *La «Divina Commedia» studiata nella sua genesi e interpretata* cit., passim.
 TONDELLI L., *Il «Libro delle Figure» dell'abate Gioachino da Fiore*, Torino 1940.
 BOSCO U., *Contatti della cultura occidentale di Dante con la letteratura non dotta arabo-spagnola*, «Studi danteschi», XXIX (1950), pp. 85-102.
 RENAUDET A., *Dante humaniste*, Parigi 1952.
 RENUCCI P., *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Parigi 1954, voll. 2.
 MARZOT G., *Il linguaggio biblico nella «Divina Commedia»*, Pisa 1956.
 MAZZEO J. A., *Medieval Cultural Tradition in Dante's Comedy*, Ithaca 1960.
 VALLONE A., *Studi su Dante medievale*, Firenze 1965.

5) Per il mondo filosofico di Dante:

WICKSTEED PH. H., *Dante and Aquinas*, Londra 1913.
 GENTILE G., *La filosofia di Dante*, in *Dante e Manzoni*, Firenze 1923, pp. 7-61, 63-106.
 NARDI B., *Saggi di filosofia dantesca*, Milano 1930.

Idem, *Dante e la cultura medievale*, Bari 1942 e 1949.

Idem, *Nel mondo di Dante*, Roma 1944.

BARBI M., *Razionalismo e misticismo in Dante*, « Studi danteschi », XVII (1933), pp. 6-44; XXI (1937), pp. 5-91 (poi in *Problemi di critica dantesca* cit., s. II, pp. 1-86).

GILSON E., *Dante et la philosophie*, Parigi 1939 e 1953.

PIETROBONO L., *Filosofia e teologia nel « Convivio » e nella « Divina Commedia »*, « Giornale dantesco », XLI, n.s., (1940), pp. 13-74 (poi in *Nuovi saggi danteschi* cit., pp. 69-122).

6) Per la struttura e l'ordinamento del cosmo dantesco:

WITTE K., *Dantes Siindsystem in Hölle und Fegefeuer*, in *Dante-Forschungen. Altes und Neues*, Halle 1869, vol. II, pp. 121-160.

GARDNER E. G., *Dante's Ten Heavens. A Study of the Paradise*, Westminster 1898.

LUISO F. P., *La costruzione morale e poetica del « Paradiso » dantesco*, « Rassegna Nazionale », CII (1898), pp. 299-333.

MOORE E., *Unity and Symmetry of Design in the « Purgatorio »*, in *Studies in Dante* cit., s. II, pp. 246-268.

D'OVIDIO F., *La topografia morale dell'« Inferno »*, in *Studi sulla « Divina Commedia »* cit., pp. 241-301.

Idem, *Sulla concezione dantesca del « Purgatorio »*, in appendice al vol. di E. Sannia, *Il comico, l'umorismo e la satira nella « Divina Commedia »*, Milano 1909, vol. II, pp. 697-773.

BUSNELLI G., *L'« Etica Nicomachea » e l'ordinamento morale dell'« Inferno »*, Bologna 1907.

Idem, *L'ordinamento morale del « Purgatorio » dantesco*, Roma 1908.

Idem, *Il concetto e l'ordine del « Paradiso » dantesco*, Città di Castello 1911-1912, voll. 2.

FILOMUSI GUELFI L., *Studi su Dante*, Città di Castello 1908.

Idem, *Nuovi studi su Dante*, Città di Castello 1911.

Idem, *Novissimi studi su Dante*, Città di Castello 1912.

PROTO E., *La concezione del « Paradiso » dantesco*, « Giornale dantesco », XVIII (1910), pp. 64-97.

PARODI E. G., *La costruzione e l'ordinamento del « Paradiso » dantesco*, in *Studi letterari e linguistici dedicati a P. Rajna*, Firenze 1911, pp. 893-935 (poi in *Poesia e storia nella « Divina Commedia »* cit., pp. 567-607).

SANTI G., *L'ordinamento morale e l'allegoria della « Divina Commedia »*, Palermo 1923.

7) Per il pensiero storico e politico di Dante:

DEL LUNGO I., *Dal secolo e dal poema di Dante* cit., passim.

PARODI E. G., *L'ideale politico di Dante*, in *Dante e l'Italia*, Roma 1921, pp. 75-135.

SOLMI A., *Il pensiero politico di Dante*, Firenze 1922.

Idem, *Stato e Chiesa nel pensiero di Dante*, in *Studi su Dante e rassegna bibliografica delle pubblicazioni del seicentenario*, Firenze 1922, pp. 9-75.

SOLARI G., *Il pensiero politico di Dante. Rassegna critica delle pubblicazioni del centenario*, « Rivista storica italiana », XL (1923), pp. 373-455.

ERCOLE F., *Il pensiero politico di Dante*, Milano 1927-1928, voll. 2.

NARDI B., *Il concetto dell'Impero nello svolgimento del pensiero dantesco e Tre pretese fasi del pensiero politico di Dante*, in *Saggi di filosofia dantesca* cit., pp. 239-305, 307-345.

BARBI M., *L'ideale politico-religioso di Dante*, « Studi danteschi », XXIII (1938), pp. 46-77 (poi in *Problemi fondamentali per un nuovo commento alla « Divina Commedia »* cit., pp. 49-68).

Idem, *L'Italia nell'ideale politico di Dante*, « Studi danteschi », XXIV (1939), pp. 5-37 (poi in *Problemi fondamentali per un nuovo commento alla « Divina Commedia »* cit., pp. 69-89).

Idem, *Impero e Chiesa*, « Studi danteschi », XXVI (1942), pp. 9-46 (poi in *Problemi fondamentali per un nuovo commento alla « Divina Commedia »* cit., pp. 91-114).

BATTAGLIA F., *Impero, Chiesa e Stati particolari nel pensiero politico di Dante*, Bologna 1944.

MARIANI U., *Chiesa e Impero nel pensiero di Dante*, Roma 1951.

PASSERIN D'ENTREVES A., *Dante politico*, in *Dante politico ed altri saggi*, Torino 1955.

GRANA G., *La polemica civile di Dante*, in *Maestro Dante*, Milano 1962, pp. 175-222.

8) Per i valori allegorici e simbolici della *Divina Commedia*:

CASELLA G., *Della forma allegorica e della principale allegoria della « Divina Commedia »*, in *Opere edite e postume*, Firenze 1884, vol. II, pp. 369-395.

FLAMINI F., *I significati reconditi della « Commedia » di Dante e il suo significato supremo*, Livorno 1903-1904, voll. 2 (II ed. rifatta e intitolata *Il significato ed il fine della « Divina Commedia »*, Livorno 1906).

FILOMUSI GUELFI L., *L'allegoria fondamentale del poema*, in *Nuovi studi su Dante* cit., pp. 1-79.

PIETROBONO L., *Dal centro al cerchio. La struttura morale della « Divina Commedia »*, Torino 1923.

- Idem, *Allegoria o arte?*, « *Giornale dantesco* », XXVII (1931), pp. 93-134 (poi in *Saggi danteschi* cit., pp. 225-259).
- Idem, *Struttura, allegoria e poesia nella « Divina Commedia »*, in *Nuovi saggi danteschi* cit., pp. 245-277.
- SANTI G., *L'ordinamento morale e l'allegoria della « Divina Commedia »* cit., passim.
- BARBI M., *Per la genesi e l'ispirazione centrale della « Divina Commedia »*, « *Studi danteschi* », XVI (1931), pp. 56-67 (poi in *Problemi fondamentali per un nuovo commento alla « Divina Commedia »* cit., pp. 21-47).
- Idem, *Ancora per la genesi e l'ispirazione centrale della « Divina Commedia »*, « *Studi danteschi* », XXIII (1938), pp. 5-28.
- Idem, *Allegoria e lettera nella « Divina Commedia »*, in *Problemi fondamentali per un nuovo commento alla « Divina Commedia »* cit., pp. 115-140.
- NARDI B., *Dante profeta*, in *Dante e la cultura medievale* cit., pp. 258-334.
- PAGLIARO A., *Simbolo e allegoria nella « Divina Commedia »*, « *L'Alighieri* », IV (1963), pp. 3-35.
- 9) Altri studi relativi a diversi aspetti della *Divina Commedia*:
- PARODI E. G., *La rima e i vocaboli in rima nella « Divina Commedia »*, « *Bullettino della Società Dantesca Italiana* », III, n. s., (1896), pp. 81-156.
- Idem, *La rima nella « Divina Commedia »*, in *Poesia e storia nella « Divina Commedia »* cit., pp. 83-101.
- SANNIA E., *Il comico, l'umorismo e la satira nella « Divina Commedia »*, Milano 1909, voll. 2.
- GENTILE G., *Pensiero e poesia nella « Divina Commedia »*, in *Frammenti di estetica e letteratura*, Lanciano 1920, pp. 205-250.
- BIONDOLILLO F., *L'unità spirituale della « Divina Commedia »*, Messina 1922.
- FRASCINO S., *Suono e pensiero nella poesia dantesca*, « *Giornale storico della letteratura italiana* », suppl. n. 24 (1928), pp. 1-138.
- PORENA M., *La mia « Lectura Dantis »*, Napoli 1932.
- BREGLIA S., *Poesia e struttura nella « Divina Commedia »*, Genova 1934.
- TONELLI L., *Dante e la poesia dell'ineffabile*, Firenze 1934.
- COSMO U., *L'ultima ascesa*, Bari 1936.
- MAGGINI F., *Dalle Rime alla lirica del « Paradiso » dantesco*, Firenze 1938.
- ROSSI M., *Gusto filologico e gusto poetico*, Bari 1942.
- CASELLA M., *Le guide di Dante nella « Divina Commedia »*, Firenze 1944.
- SORRENTO L., *Studi su Dante*, Milano 1944.
- GETTO G., *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze 1947.
- SANSONE M., *Unità poetica e unità dialettica*, Bari 1947.
- Idem, *Natura e limite del rapporto di struttura e poesia nella critica dantesca*, in *Studi di storia letteraria*, Bari 1950, pp. 95-170.
- AUERBACH E., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna 1949 (traduzione italiana di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino 1956).
- MALAGOLI L., *Linguaggio e poesia nella « Divina Commedia »*, Genova 1949; Pisa 1955 e 1960.
- Idem, *Storia della poesia della « Divina Commedia »*, Genova 1950.
- Idem, *Saggio sulla « Divina Commedia »*, Firenze 1962.
- BATARD Y., *Dante, Minerve et Apollon: les images de la « Divine Comédie »*, Parigi 1952.
- DI PINO G., *Le figurazioni della luce nella « Divina Commedia »*, Firenze 1952.
- GARBOLI C., *Struttura e poesia nella critica dantesca contemporanea*, « *Società* », VIII (1952), pp. 20-44.
- FERGUSON F., *Dante's Drama of the Mind. A Modern Reading of the « Purgatorio »*, Princeton 1953.
- MARCOVALDI G., *Aspetti dello spirito di Dante*, Roma 1955.
- Idem, *Breve saggio sulla poesia della « Divina Commedia »*, Roma 1958.
- SALINARI C., *Il comico nella « Divina Commedia »*, « *Belfagor* », X (1955), pp. 623-641.
- MONTANO R., *Suggerimenti per una lettura di Dante*, Napoli, Quaderni di « *Delta* », 1956.
- Idem, *Storia della poesia di Dante. I*, Napoli, Quaderni di « *Delta* », 1962; *II*, Napoli, Quaderni di « *Delta* », 1963.
- SINGLETON CH. S., *Dante Studies. I. « Commedia ». Elements of Structure*, Cambridge Mass. 1957 (traduzione italiana con il titolo *Studi su Dante. I. Introduzione alla « Divina Commedia »* a cura di G. Vallase, Napoli 1961).
- Idem, *Dante Studies. II. Journey to Beatrice*, Cambridge Mass. 1958.
- BLASUCCI L., *L'esperienza delle « petrose » e il linguaggio della « Divina Commedia »*, « *Belfagor* », XII (1957), pp. 403-431.
- CONTINI G., *Dante come personaggio poetico della « Commedia »*, « *L'Approdo letterario* », IV (1958), pp. 19-46 (poi in *Secoli vari*, Firenze 1958, pp. 21-48).
- MAZZEO J. A., *Structure and Thought in the « Paradiso »*, Ithaca 1958.
- MONTANARI F., *L'esperienza poetica di Dante*, Firenze 1959.
- SANGUINETTI E., *Interpretazione di Malebolge*, Firenze 1961.

MOMIGLIANO A., *Il paesaggio nella « Divina Commedia »*, in *Dante-Manzoni-Verga*, rist. Messina-Firenze 1962, pp. 5-31.

DONADONI E., *Studi danteschi e manzoniani*, con una premessa di W. Binni, Firenze 1963.

10) Presentiamo un breve elenco di commenti dell'età moderna:

CESARI A., *Bellezze della « Commedia » di Dante Alighieri*, Verona 1824-1826, voll. 3.

TOMMASEO N., Venezia 1837, voll. 2; Milano 1854, 1865 (voll. 3), 1869; Torino 1920, voll. 3 (moderna edizione a cura di U. Cosmo).

FOSCOLO U., *La « Commedia » di Dante Alighieri*, Londra 1842-1843; Torino 1852 a cura di G. Mazzini.

SCARTAZZINI G. A., Lipsia 1874-1882; in edizione ridotta, Milano 1893; questa edizione fu riveduta e modificata da G. Vandelli, Milano 1929; a partire dalla X ed. (1937) è, finora, il testo critico più corretto.

CASINI T., Firenze 1889; ed. rinnovata nel 1902; ripubblicata e integrata da S. A. Barbi, Firenze 1922; nuova ed. Firenze 1964.

PASSERINI G. L., Firenze 1897-1898.

VENTURI G. A., Milano 1924-1926.

MOMIGLIANO A., Firenze 1945-1947.

TORRACA F., Roma 1951, rist.

STEINER C., Torino 1955, rist.

PIETROBONO L., Torino 1958, IV ed.

CHIMENZ S. A., Torino 1962.

GARBOLI C., Torino 1962, III ed.

GALLARDO P., Milano 1963-1964.

FALLANI G., Messina-Firenze 1965.

DEL LUNGO I., Firenze 1924-1926.

FLAMINI F., Milano 1925-1930.

PORENA M., Bologna 1946-1947 e 1963.

GMELIN H., Stoccarda 1954-1957.

SAPEGNO N., Milano-Napoli 1957; Firenze 1964, XV ed.

MATTALIA D., Milano 1960.

GRABHER C., Milano-Messina 1962, XIX ed.

MALAGOLI L., Milano 1963, nuova ed.

MONTANARI F., Brescia 1964, IV ed.

Oltre ai commenti è necessario consultare le numerose « letture » dantesche, relative ai singoli canti. Di esse esistono diverse collezioni: la vecchia « *Lectura Dantis* » sansoniana (a partire dal 1900); la « *Nuova Lectura Dantis* », diretta da S. A. Chimenz (a partire dal 1950); la « *Lectura Dantis Siciliana* », diretta da G. Cottone, A. Vallone e P. Calandra (a partire dal 1954); la « *Lectura Dantis Romana* », diretta nella sua nuova serie da G. Fallani (a partire dal 1959); la « *Lectura Dantis Scaligera* », diretta da M. Marazzan (a partire dal 1960).

Tre volumi di *Lecture dantesche*, dedicate alle tre cantiche, sono stati raccolti da G. Getto, Firenze 1955-1961. Ripubblicati in 1 vol., Firenze 1963 e 1964. I rimandi alle *Lecture dantesche* si riferiscono all'edizione del 1964.

Seconda parte

INFERNO

UNGARETTI G., *Commento al primo canto dell'« Inferno »*, « Paragone », III (1952), pp. 5-21 (poi in *Lecture dantesche cit.*, pp. 5-23).

VALLONE A., *Del Veltro dantesco*, Trapani 1954.

FRASCINO S., *Il preludio del poema dantesco*, « Annuario del Liceo-Ginnasio "Carducci-Ricasoli" di Grosseto », 1954-1957, pp. 5-37.

PAGLIARO A., « ... lo passo che non lasciò già mai persona viva », in *Studi letterari - Miscellanea in onore di E. Santini*, Palermo 1956, pp. 101-111 (poi in *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1956, pp. 247-264).

PÉZARD A., *Les loups, Virgile et Dante*, « Revue des études italiennes », IV, n. s., (1957), pp. 5-30.

GETTO G., *Il canto I dell'« Inferno »*, Firenze 1960.

PAGLIARO A., « ... chi per lungo silenzio pareva fioco » (*Inferno* l. 63), in *Altri saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1961, pp. 265-284 (poi in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo 1962, vol. II, pp. 417-428).

Idem, « Di quell'umile Italia... », « Dialoghi », IX (1961), pp. 125-135.

CHIARI A., *Il preludio dell'« Inferno » dantesco*, « Convivium », XXIX, n. s., (1961), pp. 1-11.

SANGUINETI E., *Dante. Inf. I-III*, in *Tre studi danteschi*, Firenze 1961, pp. 1-24.

TORRACA F., *Il canto II dell'« Inferno »*, « Studi danteschi », X (1925), pp. 43-54.

CHIMENZ S. A., *Il canto II dell'« Inferno »*, Roma 1955, III ed. (poi in *Lettere dantesche cit.*, pp. 27-41).

PAGLIARO A., « ... su la fiumana ove 'l mar non ha vanto » (*Inferno II 108*), in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena 1959, vol. II, pp. 543-548 (poi in *Altri saggi di critica semantica cit.*, pp. 237-248).

Idem, « Io non Enea io non Paulo sono... » (*Inferno II, 32*), « Veltro », I (1957), pp. 7-14 (poi in *Altri saggi di critica semantica cit.*, pp. 221-236).

NARDI B., *Dante e Celestino V. « L'ombra di colui che fece per viltà il gran rifiuto »*, « Lettere italiane », IX (1957), pp. 225-238 (poi in *Dal « Convivio » alla « Commedia »*, Roma 1960, pp. 315-330).

Idem, « Gli angeli che non furon ribelli né fur fedeli a Dio », Trapani 1959 (poi in *Dal « Convivio » alla « Commedia » cit.*, pp. 331-350).

SAPEGNO N., *Il canto III dell'« Inferno »*, Firenze 1960.

MAZZONI G., *Il canto III dell'« Inferno »*, in *Lettere dantesche cit.*, pp. 45-58 (già in *Almae lucres malae cruces*, Bologna 1941, pp. 187-202 e in *Lectura Dantis Genovese*, Firenze 1904, pp. 115-143).

GRABHER C., *Il Limbo e il Nobile Castello*, « Studi danteschi », XXIX (1950), pp. 41-60.

CHIMENZ S. A., *Illustrazioni al canto IV dell'« Inferno »*, « Atti e Memorie dell'Arcadia », s. III, vol. II, fasc. IV (1954), pp. 125-146.

RENAUDET A. - CHIMENZ S. A., *Il canto IV dell'« Inferno »*, Roma 1954.

POMPEATI A., *Il canto IV dell'« Inferno »*, Firenze 1960.

CARETTI L., *Il canto di Francesca*, Lucca 1951.

BARBI M., *Il canto di Farinata*, in *Dante: vita, opere, fortuna cit.*, pp. 206-270 (poi in *Lettere dantesche cit.*, pp. [1932], pp. 5-36, poi in *Con Dante e coi suoi interpreti cit.*, pp. 117-151).

PAGLIARO A., *Il canto V dell'« Inferno »*, Roma 1952 (poi in *Nuovi saggi di critica semantica cit.*, pp. 265-306).

MARCAZZAN M., *Il canto V dell'« Inferno »*, Firenze 1961.

MATTALIA D., *Moralità e dottrina nel canto V dell'« Inferno »*, « Filologia e letteratura », VIII (1962), pp. 41-70.

DONADONI E., *Le tre donne della « Commedia »*, in *Studi danteschi e manzoniani cit.*, pp. 75-99 (già in *Discorsi Letterari*, Palermo 1905, pp. 61-98 e poi in *Scritti e discorsi letterari*, Firenze 1921, pp. 213-249).

DE SANCTIS F., *Il canto V dell'« Inferno »*, in *Lettere dantesche cit.*, pp. 75-90.

PIROMALLI A., *Il canto VI dell'« Inferno »*, Firenze 1960.

VALLONE A., *Il VI dell'« Inferno »*, in *La critica dantesca nel Settecento ed altri saggi danteschi*, Firenze 1961, pp. 90-103.

PÉZARD A., *Le chant VI de l'« Enfer »: Ciacco et Florenz*, « Bulletin de la Société d'Etudes dantesques du Centre Universitaire Méditerranéen », XII (1963), pp. 7-34.

DEL LUNGO I., *Il canto VI dell'« Inferno »*, in *Lettere dantesche cit.*, pp. 93-112 (già Firenze 1906).

BACCI O., *Il canto VII dell'« Inferno »*, Firenze 1916.

TORRACA F., *Il canto VII dell'« Inferno »*, in *Nuovi studi danteschi... cit.*, pp. 309-334.

MARTI M., *Il canto VII dell'« Inferno »*, « Albergo », X (1957-1958), pp. 80-95 (poi Torino 1959 e in *Realismo dantesco e altri studi*, Milano-Napoli 1961, pp. 45-62).

VALLONE A., *Il canto VII dell'« Inferno »*, Firenze 1960.

GETTO G., *Il canto VII dell'« Inferno »*, in *Lettere dantesche cit.*, pp. 115-131 (già in *Aspetti della poesia di Dante cit.*, pp. 9-46).

BOSCO U., *Il canto VIII dell'« Inferno »*, Roma 1951.

TOFFANIN G., *Il canto VIII dell'« Inferno »*, Firenze 1960.

ROSSI M., *Il canto VIII dell'« Inferno » e la sua problematica*, « Le Parole e le Idee », III (1961), pp. 109-132.

ROMAGNOLI E., *Il canto VIII dell'« Inferno »*, in *Lettere dantesche cit.*, pp. 135-150 (già Firenze 1915).

SANGUINETI E., *Dante. Inf. VIII. « Venni »*, XIV (1964), pp. 22-40.

VENTURI G. A., *Il canto IX dell'« Inferno »*, Firenze 1901.

MARCAZZAN M., *Il canto delle Furie*, « Humanitas », VII (1952), pp. 1131-1145 (poi in *Lettere dantesche cit.*, pp. 153-172).

DE SANCTIS F., *Il Farinata di Dante*, « Nuova Antologia », XI (1869), pp. 43-65.

AUERBACH E., *Farinata and Cavalcante*, « The Kenyon Review », XIV (1952), pp. 207-242 (già in *Mimesis cit.*, pp. 169-196).

- BARBI M., *Il canto di Farinata*, in *Dante: vita, opere, fortuna cit.*, pp. 206-270 (poi in *Lectures dantesques cit.*, pp. 175-189 (già in « Studi danteschi », VIII [1924], pp. 87-109; XV [1931], pp. 5-42 e in *Con Dante e coi suoi interpreti cit.*, pp. 153-211).
- AGLIANÒ S., *Il canto di Farinata*, Lucca 1953.
- SANSONE M., *Il canto X dell'« Inferno »*, Roma 1955, II ed. (rifatta e ampliata, Firenze 1961).
- CASELLA M., *Il canto X dell'« Inferno »*, « Studi danteschi », XXXIII (1955-1956), pp. 35-42.
- BOZZETTI C., *Storia interna del canto X dell'« Inferno »*, in *Studi letterari*, Pavia 1957, pp. 79-127.
- SINGLETON CH. S., *Inferno X: Guido's Disdain*, « Modern Language Notes », LXXVII (1962), pp. 49-65.
- FERRETTI G., *La matta bestialità*, in *Saggi danteschi*, Firenze 1950, pp. 77-112 (già in « Atti dell'Accademia degli Arcadi », XVI, n. s., [1932], p. 87-108).
- NARDI B., *Il canto XI dell'« Inferno »*, Roma 1955, II ed. (poi in *Lectures dantesques cit.*, pp. 193-207).
- MONTANARI F., *Il canto XI dell'« Inferno »*, Firenze 1961.
- PAGLIARO A., *Le tre disposizioni...*, « L'Alighieri », V (1964), pp. 21-35.
- MAZZONI G., *Il canto XII dell'« Inferno »*, Firenze 1906.
- BOSCO U., *Il canto XII dell'« Inferno »*, in *Lectures dantesques cit.*, pp. 211-219 (già Roma 1937; poi in *Tre letture dantesche*, Roma 1942, pp. 5-25).
- MEDIN A., *Il canto XIII dell'« Inferno »*, Firenze 1925.
- AGLIANÒ S., *Lettura del canto XIII dell'« Inferno »*, « Studi danteschi », XXXIII (1955), pp. 143-186.
- SPITZER L., *Speech and Language in « Inferno » XIII*, in *Romanische Literaturstudien: 1936-1956*, Tübingen 1959, pp. 544-568 (traduzione italiana in *Lectures dantesques cit.*, pp. 223-248; già in « Italica », XIX [1942], pp. 81-104).
- SCHERILLO M., *Il canto XIV dell'« Inferno »*, Firenze 1901.
- VARESE C., *Struttura, poeticità e poesia nel canto XIV dell'« Inferno »*, « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa », XIX, s. II (1950), pp. 52-63 (poi in *Pascoli politico, Tasso e altri saggi*, Milano 1961, pp. 7-22 e in *Lectures dantesques cit.*, pp. 251-266).
- APOLLONIO M., *Il canto XIV dell'« Inferno »*, Firenze 1961.
- VETTORI V., *Il canto di Capaneo*, in *Lectures dell'« Inferno »*, Milano 1963, pp. 140-154.
- PÉZARD A., *Dante sous la pluie de feu (Enfer, chant XV)*, Parigi 1950.
- CASELLA M., *Il canto XV dell'« Inferno »*, in *Studi letterari - Miscellanea in onore di E. Santini cit.*, pp. 125-128.
- BOSCO U., *Il canto XV dell'« Inferno »*, Firenze 1961.
- PAGLIARO A., *Dante e la Fortuna*, in *Romania - Scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Napoli 1962, pp. 337-357.
- PARODI E. G., *Il canto XV dell'« Inferno »*, in *Lectures dantesques cit.*, pp. 269-290 (già in *Poesia e storia nella « Divina Commedia » cit.*, pp. 253-311 e in *Lectura Dantis Genovese*, Firenze 1906, vol. II, pp. 127-184).
- CARETTI L., *Il canto XVI dell'« Inferno »*, in *Filologia e critica*, Milano-Napoli 1955, pp. 26-45 (poi in *Lectures dantesques cit.*, pp. 293-312; ora con il titolo *Storia e poesia in Dante*, in *Dante, Manzoni e altri studi*, Milano-Napoli 1964, pp. 9-30).
- VALLONE A., *Il canto XVI dell'« Inferno »*, Torino 1959.
- PASQUAZI S., *Il canto XVI dell'« Inferno »*, Firenze 1961 (poi ampliato con il titolo *L'interpretazione della « corda » e il canto XVI dell'« Inferno »*, Firenze 1964).
- BARBI M., « *Venga il cavalier sovrano...* », « Studi danteschi », X (1925), pp. 55-74.
- GETTO G., *Il canto XVII dell'« Inferno »*, Roma 1952 e in « Letterature moderne », III (1952), pp. 276-288 (ora in *Lectures dantesques cit.*, pp. 315-329).
- SOLDATI P., *Il canto XVII dell'« Inferno »*, Firenze 1961.
- GRANA G., *Il canto XVIII dell'« Inferno »*, Torino 1959.
- CARETTI L., *Il canto XVIII dell'« Inferno »*, Firenze 1961 (ora con il titolo *Etica e retorica dantesche*, in *Dante, Manzoni e altri studi cit.*, pp. 31-56).
- PAGLIARO A., *Il canto XIX dell'« Inferno »*, Firenze 1961.
- RENUCCI P., *Le chant XIX de l'« Enfer »*, in *Lectures dell'« Inferno » cit.*, pp. 155-181 (poi in « Bulletin de la Société d'Etudes dantesques du Centre Universitaire Méditerranéen », XIII [1964], pp. 7-20).
- D'OVIDIO F., *Il canto XIX dell'« Inferno »*, in *Lectures dantesques cit.*, pp. 347-376.

- D'OVIDIO F., *Esposizione del canto XX dell'« Inferno »*, Milano-Palermo-Napoli 1902.
- CACCIA E., *Il canto XX dell'« Inferno »*, Firenze 1961.
- PARODI E. G., *Il canto XX dell'« Inferno »*, in *Lettere dantesche cit.*, pp. 379-391 (già Firenze 1934).
- BACCHELLI R., *Da Dite a Malebolge: la tragedia delle porte chiuse e la farsa dei ponti rotti*, « *Giornale storico della letteratura italiana* », LXXI (1954), pp. 1-32 (ora in *Saggi critici*, Milano 1962, pp. 845-878).
- MONTANO R., *Lo stile comico di Dante e il canto dei barattieri*, in *Suggerimenti per una lettura di Dante cit.*, pp. 105-129 (poi in *Storia della poesia di Dante. I. cit.*, pp. 487-501).
- CATTANEO G., *Osservazioni sui canti XXI e XXII dell'« Inferno »*, in *Bisbetici e bizzarri nella letteratura italiana*, Milano 1957.
- PIRANDELLO L., *Il canto XXI dell'« Inferno »*, in *Lettere dantesche cit.*, pp. 395-414 (già in *Saggi*, Milano 1935 e 1960).
- SOZZI B. T., *Il canto XXII dell'« Inferno »*, Firenze 1961.
- DEL BECCARO F., *Il canto XXII dell'« Inferno »*, in *Lettere dell'« Inferno » cit.*, pp. 182-203.
- BONORA E., *Gli ipocriti di Malebolge*, in *Gli ipocriti di Malebolge e altri saggi di letteratura italiana e francese*, Milano-Napoli 1953, pp. 3-29.
- GRANA G., *I ladri fraudolenti (Inferno XXIV e XXV)*, Torino 1959.
- VALLONE A., *Il canto XXIV dell'« Inferno »*, Torino 1959.
- MAIER B., *Il canto XXIV dell'« Inferno »*, Firenze 1962.
- COSMO U., *Il canto XXIV dell'« Inferno »*, in *Lettere dantesche cit.*, pp. 449-466 (già in « *Giornale dantesco* », XVI [1908], pp. 157-167).
- FERRERO G. G. - CHIMENZ S. A., *Il canto XXV dell'« Inferno »*, Roma 1954.
- TOMMASELLI A., *Il canto XXV dell'« Inferno »*, in *Miscellanea di studi critici in onore di Vincenzo Crescini*, Torino 1960, pp. 399-428.
- MATTALIA D., *Il canto XXV dell'« Inferno »*, Firenze 1962.
- MOMIGLIANO A., *Il canto XXV dell'« Inferno »*, in *Lettere dantesche cit.*, pp. 469-488 (già in « *Giornale storico della letteratura italiana* », XXXIV [1916], pp. 43-81).
- NARDI B., *La tragedia di Ulisse*, « *Studi danteschi* », XX (1937), pp. 5-15.
- FUBINI M., *Il peccato di Ulisse*, in *Due studi danteschi*, Firenze 1951, pp. 5-53 (già in « *Belfagor* », II [1947], pp. 461-475; ripreso in *Il canto XXVI dell'« Inferno »*, Roma 1952; ora in *Lettere dantesche cit.*, pp. 491-513).
- MARCHESI C., *Orazio e l'Ulisse dantesco*, « *Quaderni dell'A.C.I.* », VII (1952), pp. 31-45 (poi in *Nel primo centenario della fondazione del Liceo Ginnasio « G. Galilei » in Pisa*, Pisa 1953, pp. 27-40).
- MONTANO R., *Il «folle volo» di Ulisse*, « *Delta* », n. s., (1952), pp. 10-32 (poi in *Suggerimenti per una lettura di Dante cit.*, pp. 131-170).
- ROSSI M., *Dante's Conception of Ulysses*, « *Italica* », XXX (1953), pp. 193-201.
- BOSCO U., « *Né dolcezza di figlio...* », « *Studi mediolatini e volgari* », V (1957), pp. 59-75.
- FATTORI B., *Il canto XXVI dell'« Inferno »*, in *Lettere dell'« Inferno » cit.*, pp. 204-229.
- TORRACA F., *Il canto XXVII dell'« Inferno »*, Roma 1901.
- TERRACINI B., *Il canto XXVII dell'« Inferno »*, « *Lettere italiane* », VI (1954), pp. 3-35 (poi in *Lettere dantesche cit.*, pp. 517-545).
- CHIMENZ S. A., *Il canto XXVII dell'« Inferno »*, Roma 1958.
- BONORA E., *Il canto XXVII dell'« Inferno »*, Firenze 1962.
- ROSSI V., *Il canto XXVIII dell'« Inferno »*, Firenze 1931.
- FERRETTI G., *Il canto XXVIII dell'« Inferno »*, in *Saggi danteschi cit.*, pp. 151-187 (già Firenze 1917).
- CONTE P., *Il canto XXVIII dell'« Inferno »*, Roma, a cura della « *Casa di Dante* » 1952 (poi con il titolo *Il dramma dell'antisocialità nel poema dantesco*, in « *Responsabilità del Sapere* », VIII [1954], pp. 86-121).
- GRABHER C., *Su alcune interpretazioni del canto XXVIII dell'« Inferno »*, in *Studi letterari - Miscellanea in onore di E. Santini cit.*, pp. 129-158.
- FUBINI M., *Di alcune interpretazioni del canto XXVIII dell'« Inferno »*, in *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, Berna 1958, pp. 175-187 (ora con ritocchi, Firenze 1962).
- CRESCHINI V., *Il canto XXVIII dell'« Inferno »*, in *Lettere dantesche cit.*, pp. 549-564 (già Firenze 1907).

- ZINGARELLI N., *Il canto XXIX dell'«Inferno»*, Firenze 1932.
- CHIMENZ S. A., *Per il testo e la chiosa della «Divina Commedia»*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXIII (1956), pp. 161-188.
- SAPEGNO N., *Il canto XXIX dell'«Inferno»*, Roma 1956, II ed. (ora in *Lettture dantesche cit.*, pp. 567-581; già in «La Nuova Italia», X [1939], pp. 109-115).
- CHIARI A., *Sul XXIX dell'«Inferno»*, in *Lettture dell'«Inferno» cit.*, pp. 431-441 (già in *Lettture dantesche*, Firenze 1946, II ed., pp. 85-120).
- CONTINI G., *Sul XXX dell'«Inferno»*, «Paragone», IV (1953), pp. 3-13 (poi in *Lettture dantesche cit.*, pp. 585-594).
- FASSÒ L., *Il canto XXX dell'«Inferno»*, in *Dall'Alighieri al Manzoni*, Firenze 1955, pp. 74-94 (già Firenze 1931).
- BIGI E., *Il canto XXX dell'«Inferno»*, Firenze 1963.
- VETTORI V., *Il canto di Maestro Adamo*, in *Lettture dell'«Inferno» cit.*, pp. 256-273.
- VATURI V., *Il canto XXXI dell'«Inferno»*, Firenze 1928.
- CHIARI A., *Il canto dei Giganti*, «Convivium», XXII, n. s., (1954), pp. 271-283 (già Firenze 1930 e in *Lettture dantesche*, Firenze 1946, II ed., pp. 119-159; ora in *Lettture dantesche cit.*, pp. 597-610 e, con ritocchi, Firenze 1962).
- PÉZARD A., *Le chant des Géants*, «Bulletin de la Société d'Etudes dantesques du Centre Universitaire Méditerranéen», VII (1958), pp. 53-72 (poi in *Lettture dell'«Inferno» cit.*, pp. 274-307).
- PÉZARD A., *Le chant des traîtres (Enfer, XXXII)*, «Bulletin de la Société d'Etudes dantesques du Centre Universitaire Méditerranéen», VIII (1959), pp. 7-23 (poi in *Lettture dell'«Inferno» cit.*, pp. 308-342).
- GRABHER C., *Il canto XXXII dell'«Inferno»*, in *Lettture dantesche cit.*, pp. 613-625 (già Firenze 1940).
- FRATTINI A., *Il canto XXXIII dell'«Inferno»*, Trapani 1955.
- PÉZARD A., *Le chant XXXIII de l'«Enfer»*, «Bulletin de la Société d'Etudes dantesques du Centre Universitaire Méditerranéen», IX-X (1961), pp. 7-34 (poi in *Lettture dell'«Inferno» cit.*, pp. 343-396).
- DE SANCTIS F., *Il canto XXXIII dell'«Inferno»*, in *Lettture dantesche cit.*, pp. 629-649.
- ROSSI V., *Il canto XXXIV dell'«Inferno»*, in *Lettture dantesche a cura di G. Getto*, Firenze 1955, pp. 653-665 (già in *Saggi e discorsi su Dante cit.*, pp. 177-204).
- NARDI B., *L'ultimo canto dell'«Inferno»*, «Convivium», XXV (1957), pp. 141-148 (poi Torino 1959).
- PÉZARD A., *Le dernier chant de l'«Enfer»*, «Annales du Centre Universitaire Méditerranéen», XV (1961-1962), pp. 245-264 e «Bulletin de la Société d'Etudes dantesques du Centre Universitaire Méditerranéen», XI (1962), pp. 47-66 (poi in *Lettture dell'«Inferno» cit.*, pp. 397-427).
- PETROCCHI G., *Il canto XXXIV dell'«Inferno»*, Firenze 1963 (poi in *Lettture dantesche cit.*, pp. 653-665).

PURGATORIO

- PÉZARD A., *Le chant premier du «Purgatoire»*, «Annales du Centre Universitaire Méditerranéen», VIII (1954-1955), pp. 175-190; «Bulletin de la Société d'Etudes dantesques du Centre Universitaire Méditerranéen», IV (1955), pp. 5-20.
- SANSONE M., *Il canto I del «Purgatorio»*, Roma 1955.
- RAIMONDI E., *Rito e storia nel canto I del «Purgatorio»*, «Lettere italiane», XIV (1962), pp. 129-150 (poi con il titolo *Il canto I del «Purgatorio»*, Firenze 1963).
- DONADONI M., *Le premier chant du «Purgatoire»: l'engagement de la conscience*, «Bulletin de la Société d'Etudes dantesques du Centre Universitaire Méditerranéen», XII (1963), pp. 34-47.
- BIGI E., *Il canto I del «Purgatorio»*, in *Lettture dantesche cit.*, pp. 671-682.
- PISTELLI E., *Il canto di Casella*, Firenze 1907.
- ALBINI G., *Il canto II del «Purgatorio»*, Firenze 1933.
- MONTANARI F., *Il canto II del «Purgatorio»*, «Humanitas», X (1955), pp. 359-363.
- PÉZARD A., *Le chant deuxième du «Purgatoire»*, «Annales du Centre Universitaire Méditerranéen», IX (1955-1956), pp. 223-240; «Bulletin de la Société d'Etudes dantesques du Centre Universitaire Méditerranéen», V (1956), pp. 15-32.
- CHIARI A., *Il canto secondo del «Purgatorio»*, «L'Alighieri», III (1962), pp. 3-16.
- MARTI M., *La tematica del canto di Casella*, in *Dal certo al vero*, Roma 1962, pp. 75-100 (poi con il titolo *Il canto II del «Purgatorio»*, Firenze 1963).
- FLORA F., *Il canto II del «Purgatorio»*, in *Lettture dantesche cit.*, pp. 685-721.

- PORENA M., *Purgatorio III*, in *La mia «Lectura Dantis»* cit., pp. 113-169.
- BINNI W., *Lettura del canto III del «Purgatorio»*, «La Rassegna della letteratura italiana», LIX, s. VII (1955), pp. 400-413 (poi in *Lettture dantesche* cit., pp. 725-745).
- CACCIA E., *Il canto III del «Purgatorio»*, Firenze 1963.
- NARDI B. - MAZZATINTI P., *Il canto di Manfredi e il «Liber de pomo sive de morte Aristotelis»*, Torino 1964.
- PETROCCHI G., *L'attesa di Belacqua*, «Lettere italiane», VI (1954), pp. 221-234 (poi con il titolo *Il canto IV del «Purgatorio»*, Trapani 1955).
- JENNI A., *Il canto IV del «Purgatorio»*, Firenze 1963.
- ROMAGNOLI S., *Il canto IV del «Purgatorio»*, in *Lettture dantesche* cit., pp. 749-763.
- GRABHER C., *Il canto V del «Purgatorio»*, Firenze 1942.
- BOSCO U., *Vanità dell'odio*, «Veltro», III (1959), pp. 7-16.
- PUPPO M., *Il canto V del «Purgatorio»*, Firenze 1963.
- DONADONI E., *Le tre donne della «Commedia»*, in *Studi danteschi e manzoniani* cit., pp. 75-99 (poi in *Scritti e discorsi letterari* cit., pp. 213-249).
- PORENA M., *Purgatorio VI*, in *La mia «Lectura Dantis»* cit., pp. 199-222.
- RONCAGLIA A., *Il canto VI del «Purgatorio»*, «La rassegna della letteratura italiana» LX (1956), pp. 409-426.
- GENTILE G., *Il canto VI del «Purgatorio»*, in *Lettture dantesche* cit., pp. 789-805 (già in «Nuova Antologia», LXXIV [1939], pp. 121-133; poi Firenze 1940).
- SERONI A., *«Purgatorio», canto VII*, «Studi danteschi», XXXIII (1955), pp. 187-205 (poi in *Leggere e sperimentare*, Firenze 1957, pp. 3-21).
- D'ANCONA A., *Il canto VII del «Purgatorio»*, in *Lettture dantesche* cit., pp. 809-823 (già Firenze 1901).
- STEINER C., *Il canto VIII del «Purgatorio»*, «Rivista d'Italia», XIII (1910), pp. 26-48.
- VALLONE A., *Lectura del canto VIII del «Purgatorio»*, Napoli 1953 (poi in *Studi sulla «Divina Commedia»* cit., pp. 71-89).
- DI PINO G., *Il canto VIII del «Purgatorio»*, in *Stile e umanità* cit., pp. 1-25.
- PAGLIARO A., *Ritmo e sintassi nel linguaggio dantesco*, «Veltro», III (1959), pp. 3-8 (poi in *Altri saggi di critica semantica* cit., pp. 285-295).
- SACCHETTO A., *Il canto VIII del «Purgatorio»*, Torino 1961 (traduzione francese in «Bulletin de la Société d'Etudes dantesques du Centre Universitaire Méditerranéen», IX-X [1961], pp. 35-44).
- DONADONI E., *Il canto VIII del «Purgatorio»*, in *Studi danteschi e manzoniani* cit., pp. 3-25 e in *Lettture dantesche* cit., pp. 827-846 (già Firenze 1919).
- SAROLLI G. R., *Noterella biblica sui sette P.*, «Studi danteschi», XXXIV (1957), pp. 217-222.
- FALLANI G., *Il canto IX del «Purgatorio»*, Firenze 1963.
- VALLONE A., *Purgatorio IX 1-3 e l'imitazione dei petrarchisti*, in *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Milano 1963, vol. I, pp. 283-288.
- AGLIANÒ S., *Canto IX del «Purgatorio»*, in *Lettture dantesche* cit., pp. 849-868.
- SAMPOLI SIMONELLI M., *Il canto X del «Purgatorio»*, «Studi danteschi», XXXIII (1955-1956), pp. 121-145.
- SACCHETTO A., *Pietà e giustizia nel canto di Traiano (X del «Purgatorio»)*, in *Dieci letture dantesche*, Firenze 1960, pp. 109-129 (già in *Lettture e note dantesche*, Padova 1935).
- AUERBACH E., *Passi della «Commedia» dantesca illustrati da testi figurati*, in *Studi su Dante* cit., pp. 243-268 (già in «Speculum», XXI [1946], pp. 474-489).
- GMELIN H., *Il canto X del «Purgatorio»*, in *Lettture dantesche* cit., pp. 871-880.
- GRABHER C., *Il canto XI del «Purgatorio»*, Firenze 1942.
- PERNICONE V., *Il canto XI del «Purgatorio»*, Bologna 1953 (ora in *Lettture dantesche* cit., pp. 883-906).
- VALLONE A., *Il canto XI del «Purgatorio»*, Torino 1961.
- BERTELLI I., *Il canto XI del «Purgatorio»*, Firenze 1964.
- VALLONE A., *Il canto XII del «Purgatorio»*, «Convivium», XXVIII, n. s., (1960), pp. 385-396 (poi in *La critica dantesca nel Settecento ed altri saggi danteschi* cit., pp. 104-118).
- AUERBACH E., *L'orgoglio di Saul (Purgatorio XII, vv. 40-42)*, in *Studi su Dante* cit., pp. 269-272 (già in «Modern Language Notes», XLIV [1949], pp. 267-269).

- MARZOT G., *Il canto XII del «Purgatorio»*, Firenze 1963.
- FLAMINI F., *Il canto XII del «Purgatorio»*, in *Lettere dantesche cit.*, pp. 909-920 (già Firenze 1904).
- ZENATTI A., *Il canto XIII del «Purgatorio»*, Firenze 1934.
- BIONDOLILLO F., *Il canto XIII del «Purgatorio»*, «Letterature moderne», V (1954), pp. 513-522.
- GRABHER C., *Il canto XIV del «Purgatorio»*, «Sicilorum Gymnasium», X, n. s., (1957), pp. 151-166.
- PIROMALLI A., *Il canto XIV del «Purgatorio»*, «Convivium», XXX, n. s., (1962), pp. 654-669 (poi Torino 1962).
- GRANA G., *Il canto XIV del «Purgatorio»*, Firenze 1963.
- PISTELLI E., *Il canto XIV del «Purgatorio»*, in *Lettere dantesche cit.*, pp. 943-957.
- PORENA M., *Purgatorio XV*, in *La mia «Lectura Dantis» cit.*, pp. 223-251.
- MARTI M., *Il canto XV del «Purgatorio»*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXIII (1956), pp. 329-348 (ora in *Realismo dantesco e altri studi cit.*, pp. 63-79 e in *Lettere dantesche cit.*, pp. 961-976).
- Idem, «Spera» in due luoghi del «Purgatorio» dantesco, in *Realismo dantesco e altri studi cit.*, pp. 101-107.
- NARDI B., *Il canto XV del «Purgatorio»*, Torino 1964.
- MACCARRONE M., *La teoria ierocratica e il canto XVI del «Purgatorio»*, «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», IV (1950), pp. 359-398.
- COSMO U., *Il canto XVI del «Purgatorio»*, in *Lettere dantesche cit.*, pp. 979-1003 (già in «Giornale dantesco», XVII [1909], pp. 105-118).
- MAZZAMUTO P., *Il canto XVI del «Purgatorio»*, Firenze 1964.
- MARTI M., «Spera» in due luoghi del «Purgatorio» dantesco, in *Realismo dantesco e altri studi cit.*, pp. 101-107.
- MONTANO R., *Il canto XVII del «Purgatorio»*, Firenze 1964.
- TAROZZI G., *Il canto XVIII del «Purgatorio»*, Firenze 1932.
- MARTI M., *L'unità poetica del XIX del «Purgatorio»*, in *Dal certo al vero cit.*, pp. 101-122 (con il titolo *Il canto XIX del «Purgatorio»*, Torino 1962).
- TONELLI L., *Il canto XIX del «Purgatorio»*, in *Lettere dantesche cit.*, pp. 1049-1068 (già in «Convivium», VI [1934], pp. 183-198).
- ZINGARELLI N., *Il canto XX del «Purgatorio»*, Firenze 1925.
- VARESE C., *Il ventesimo del «Purgatorio»*, «Studi Urbinati», XXXI, n. s. B., (1957), pp. 23-29.
- GRANA G., *Il canto XX del «Purgatorio»*, Torino 1961.
- BONORA E., *Il canto XX del «Purgatorio»*, in *Lettere dantesche cit.*, pp. 1071-1091 (già in *Stile e tradizione*, Milano-Varese 1960).
- PORENA M., *Purgatorio XXII*, in *La mia «Lectura Dantis» cit.*, pp. 289-340.
- FASSÒ L., *Il canto XXIII del «Purgatorio»*, Firenze 1921.
- BOSCO N., *Il canto XXIII del «Purgatorio»*, Firenze 1964.
- SHAW J. E., *Dante and Bonagiunta*, Cambridge Mass. 1936.
- PELLEGRINI S., «Quando amor mi spira» (*Purgatorio XXIV*, 52-63), «Rendiconti delle Sessioni dell'Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna (Classe di Scienze morali)», V (1957-1959), pp. 197-211 e «Studi mediolatini e volgari», VI-VII (1959), pp. 157-167 (poi in *Saggi di filologia italiana*, Bari 1962, pp. 113-124).
- MAIER B., *Lettura del canto XXV del «Purgatorio»*, «Annali triestini», XXIII (1953), pp. 5-27.
- NARDI B., *Il canto XXV del «Purgatorio»*, in *Lettere dantesche cit.*, pp. 1175-1191.
- CRESCINI V., *Tra i pentiti dell'amore*, «Rivista d'Italia», XV (1922), pp. 177-195.
- RONCAGLIA A., *Il canto XXVI del «Purgatorio»*, Roma 1955, II ed.
- VALLONE A., *Purgatorio XXVI*, in *Studi sulla «Divina Commedia» cit.*, pp. 90-107.
- TORRACA F., *Il canto XXVI del «Purgatorio»*, in *Lettere dantesche cit.*, pp. 1195-1211 (già Firenze 1900 e in *Nuovi studi danteschi... cit.*, pp. 435-478).
- SINGLETON CH. S., *The Goal at the Summit*, «Delta», n. s., (1957), pp. 61-67 (poi in *Dante Studies, II. Journey to Beatrice cit.*, pp. 101-121).

- LEO U., *Der siebenundzwanzigste Gesang des «Purgatorio»*, in *Sehen und Wirklichkeit bei Dante*, Francoforte sul Meno 1957, pp. 164-182 (traduzione italiana in *Lecture dantesche* cit., pp. 1215-1233).
- CONTINI G., *Alcuni appunti su Purgatorio XXVII*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi* cit., vol. I, pp. 142-157.
- SANSONE M., *Il canto XXVII del «Purgatorio»*, «L'Alighieri», III (1962), pp. 10-22.
- FRATTINI A., *Il canto XXVII del «Purgatorio»*, Firenze 1964.
- PIETROBONO L., *Matelda*, in *Nuovi saggi danteschi* cit., pp. 169-199 (già in «Giornale dantesco», XXXIX, n. s., [1938], pp. 93-124).
- SINGLETON CH. S., *Justice in Eden: I. Advent of Beatrice: II. Matelda*, «Annual Report of the Dante Society», LXVIII-LXXII (1954), pp. 3-33 (traduzione italiana in «Delta», n. s., [1955], pp. 1-25; poi in *Dante Studies*, II, *Journey to Beatrice* cit., pp. 72-85 e 204-221).
- LEO U., *Dante's way through Earthly Paradise*, in *Sehen und Wirklichkeit bei Dante* cit., pp. 46-70 (già in «Ita-lica», XXIV [1947], pp. 277-303).
- DI PINO G., *Presagi di linguaggio paradisiaco nei cc. XXVIII e XXIX del «Purgatorio»*, «Humanitas», XIII (1958), pp. 521-532 (poi in *Studi di lingua poetica*, Firenze 1961, pp. 30-47).
- BOSCO U., *Il canto XXIX del «Purgatorio»*, Roma 1951 (poi in *Lecture dantesche* cit., pp. 1259-1276; già in *Tre lecture dantesche* cit., pp. 51-75).
- SANGUINETI E., *Dante. Purgatorio XXX*, in *Tre studi danteschi* cit., pp. 25-52 (poi in *Lecture dantesche* cit., pp. 1279-1297).
- AUERBACH E., *Passi della «Commedia» dantesca illustrati da testi figurati*, in *Studi su Dante* cit., pp. 243-268 (già in «Speculum», XXI [1946], pp. 474-489).
- BIONDOLILLO F., *Il canto XXX del «Purgatorio»*, Torino 1964.
- GRANA G., *Il canto XXXII del «Purgatorio»*, Torino 1961.
- CIAN V., *Il canto XXXIII del «Purgatorio»*, in *Lecture dantesche* cit., pp. 1333-1346 (già Firenze 1936).

PARADISO

- CHIMENZ S. A., *Per il testo e la chiosa della «Divina Commedia»*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXIII (1956), pp. 161-188.
- NARDI B., *Perché «dietro la memoria non può ire» (Paradiso I, 9)*, «L'Alighieri», I (1960), pp. 5-13.
- MAZZONI G., *Il canto primo del «Paradiso»*, in *Lecture dantesche* cit., pp. 1351-1364 (già Firenze 1903 e poi in *Almae lucis malae cruces*, Bologna 1941, pp. 307-324).
- PARODI E. G., *Il canto II del «Paradiso»*, Firenze 1923.
- SANESI I., *Il canto II del «Paradiso»*, in *Lecture dantesche* cit., pp. 1367-1382 (già Firenze 1940).
- CHIARI A., *Il canto di Piccarda*, «Lettere italiane», V (1953), pp. 145-164 (poi in *Tre canti danteschi*, Varese 1954, pp. 19-54; già in «Aevum», XIV [1940], pp. 348-366 e con il titolo *Il preludio del «Paradiso» dantesco*, Milano 1947, II ed.).
- MARTI M., *Paradiso III*, in *Realismo dantesco e altri studi* cit., pp. 80-91 e in *Lecture dantesche* cit., pp. 1385-1396.
- DONADONI E., *Le tre donne della «Commedia»*, in *Studi danteschi e manzoniani* cit., pp. 75-99 (già in *Discorsi letterari* cit., pp. 61-98 e poi in *Scritti e discorsi letterari* cit., pp. 213-249).
- ALBINI G., *Il canto IV del «Paradiso»*, in *Lecture dantesche* cit., pp. 1399-1417 (già Firenze 1904).
- DI PINO G., *Il canto IV del Paradiso*, Firenze 1964.
- CHIARI A., *Lettura del canto V del «Paradiso»*, in *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora* cit., pp. 322-329 (ora anche Torino 1964).
- MONTANARI F., *Il canto V del «Paradiso»*, in *Lecture dantesche* cit., pp. 1421-1435.
- VALLESE G., *Introduzione al Giustiniano dantesco*, «Le Parole e le Idee», V (1963), pp. 31-44 (ora in *Studi di Letteratura umanistica da Dante ad Erasmo*, Napoli 1964, II ed., pp. 127-151).
- BREZZI P., *Il volo dell'Aquila romana (Paradiso, canto VI)*, «Studi Romani», XII (1964), pp. 151-163 e con il titolo *Il canto VI del «Paradiso»*, Firenze 1964.
- CONTE P., *Il canto VI del «Paradiso»*, Torino 1964.

ELWERT W., *Il canto VII del «Paradiso»*, in *Lettture dantesche cit.*, pp. 1465-1486.

VATURI V., *Il canto VIII del «Paradiso»*, Firenze 1923.

PÉZARD A., *Il canto VIII del «Paradiso»*, Bologna 1953 (ora in *Lettture dantesche cit.*, pp. 1489-1514).

VALLONE A., *Lectura del canto VIII del «Paradiso»*, «Humanitas», XIV (1959), pp. 277-295 (poi in *La critica dantesca nel Settecento ed altri saggi danteschi cit.*, pp. 119-136).

GRANA G., *Il canto IX del «Paradiso»*, Roma 1956 e in «Responsabilità del Sapere», X (1956), pp. 35-61.

AUERBACH E., *Passi della «Commedia» dantesca illustrati da testi figurati*, in *Studi su Dante cit.*, pp. 243-268 (già in «Speculum», XXI [1946], pp. 474-489).

DI PINO G., *Il canto IX del «Paradiso»*, Torino 1964.

ROEDEL R., *Il canto IX del «Paradiso»*, in *Lettture dantesche cit.*, pp. 1517-1539.

FASSÒ L., *Il canto X del «Paradiso»*, in *Dall'Alighieri al Manzoni cit.*, pp. 95-115 e in *Lettture dantesche cit.*, pp. 1543-1562 (già Firenze 1932. II ed.).

NARDI B., *Il canto X del «Paradiso»*, «Convivium», XXIV: n. s., (1956), pp. 650-660 (poi Trapani 1957).

CASELLA M., *Nel cielo del Sole: l'anima e la mente di san Tommaso*, «Studi danteschi», XXIX (1950), pp. 5-40.

CHIARI A., *Ispirazione francescana nel canto dantesco di S. Francesco*, «Lettere italiane», II (1950), pp. 66-77 (poi in *Tre canti danteschi cit.*, pp. 57-78).

VALLONE A., *Paradiso XI*, in *Studi sulla «Divina Commedia» cit.*, pp. 108-128.

TERRACINI B., *Il canto di S. Francesco*, «Lettere italiane», XII (1960), pp. 1-21.

AUERBACH E., *Francesco d'Assisi nella «Commedia»*, in *Studi su Dante cit.*, pp. 227-240 e in *Lettture dantesche cit.*, pp. 1565-1581 (già in *Neue Dantestudien*, Istanbul 1944, pp. 72-90).

NARDI B., *Il canto di S. Francesco*, «L'Alighieri», V (1964), pp. 9-20.

BARBI M., «*Il loglio si lagnerà che l'arca li sia tolta*», «Studi danteschi», XIX (1935), pp. 128-130.

STEINER C., *Il canto XIV del «Paradiso»*, in *Lettture dantesche cit.*, pp. 1627-1642 (già Firenze 1912).

BINNI W., *Lettura del canto XV del «Paradiso»*, «Studi mediolatini e volgari», V (1957), pp. 31-57.

MONTANO R., *Il «Paradiso» di Dante e l'episodio di Cacciaguida*, «Delta», n. s., (1957), pp. 33-60 (ora in *Storia della poesia di Dante*, II cit., pp. 467-498).

DONADONI E., *Canto XV del «Paradiso»*, in *Studi danteschi e manzoniani cit.*, pp. 27-49 e in *Lettture dantesche cit.*, pp. 1645-1665 (già Firenze 1923).

MAIER B., *Il canto XVI del «Paradiso»*, in *Problemi ed esperienze di critica letteraria*, Siena 1950, pp. 117-140.

CASELLA M., *Il canto della nobiltà*, «Studi danteschi», XXXI (1953), pp. 5-30.

FASSÒ L., *Il canto della nobiltà*, in *Dall'Alighieri al Manzoni cit.*, pp. 116-138 (già in «Convivium», II [1930], pp. 670-690).

RAMAT R., *Il XVI del «Paradiso»*, «Protagora», 19 (1962), pp. 17-40.

PARODI E. G., *Il canto XVI del «Paradiso»*, in *Lettture dantesche cit.*, pp. 1669-1684 (già Firenze 1933).

GRABHER C., *Il canto XVII del «Paradiso»*, in *Lettture dantesche cit.*, pp. 1687-1707 (già Firenze 1940).

CASELLA M., *La figurazione dell'Aquila nel «Paradiso»*, «Studi danteschi», XXXII (1954), pp. 5-28.

TOFFANIN G., *L'Umanesimo di Dante e il cielo di Giove*, «Convivium», XXVI, n. s., (1959), pp. 140-152 (poi Torino 1959 e in *Ultimi saggi*, Bologna 1960, pp. 3-26).

BARBERI SQUAROTTI G., *Il canto XVIII del «Paradiso»*, in *Lettture dantesche cit.*, pp. 1711-1731 e in *Metodo, stile, storia*, Milano 1962.

MARCOVALDI G., *Il canto XVIII del «Paradiso»*, Torino 1964.

CHIMENZ S. A., *Il canto XIX del «Paradiso»*, Roma 1955 (poi in *Lettture dantesche cit.*, pp. 1735-1759).

FALLANI G., *Il canto XIX del «Paradiso»*, Torino 1959.

DE BELLO R., *Il canto XX del «Paradiso»*, «Convivium», XXX, n. s., (1962), pp. 147-155.

ROSSI V., *Il canto XX del «Paradiso»*, in *Lettture dantesche cit.*, pp. 1763-1777 (già in *Saggi e discorsi su Dante cit.*, pp. 261-291).

BARBI M., *Pier Damiano e Pietro Peccatore*, in *Con Dante e coi suoi interpreti cit.*, pp. 257-296 (già in «Studi dan-

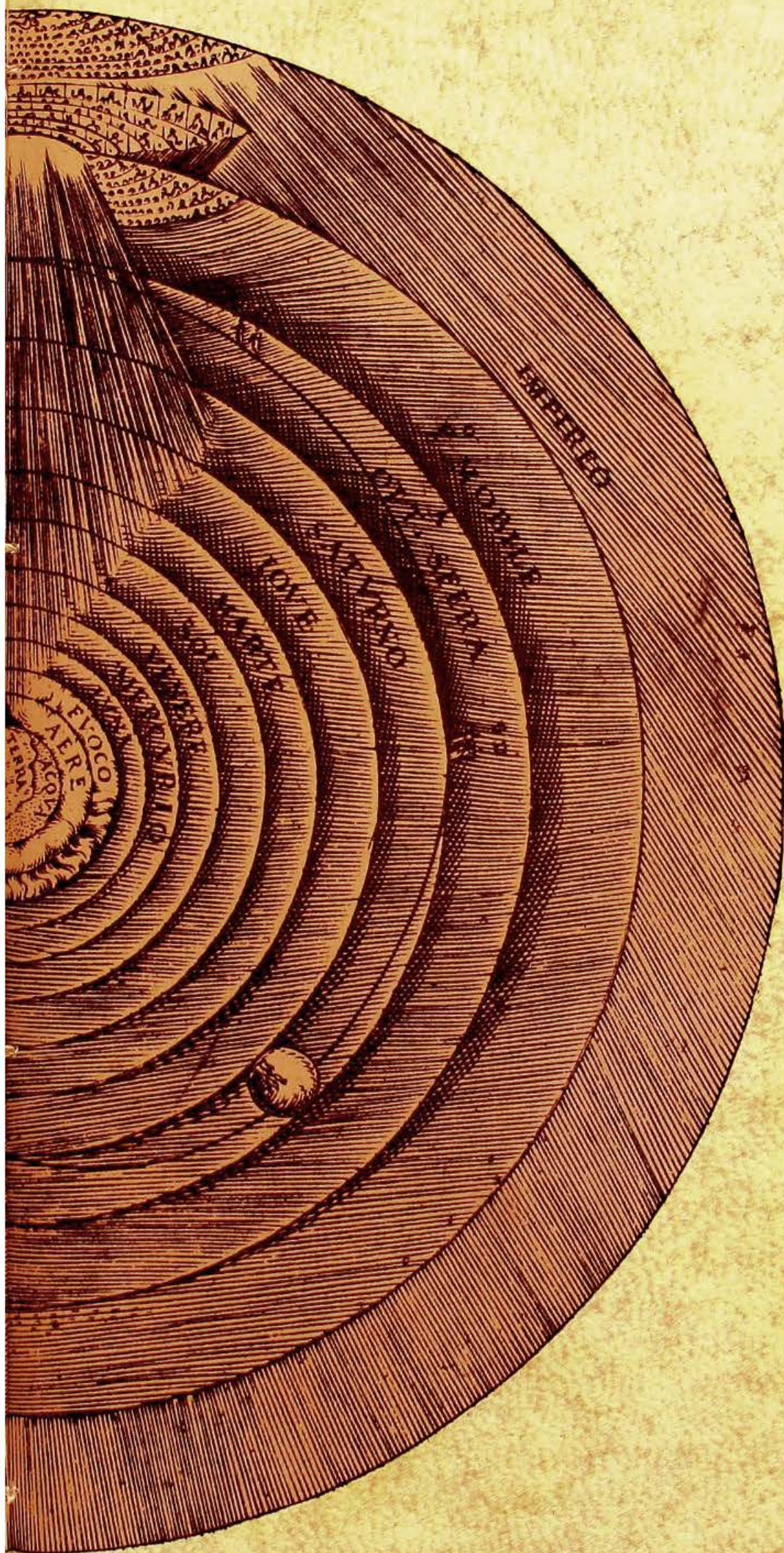
- teschi », XXIV [1939], pp. 39-78).
- SERONI A., *Paradiso* canto XXI, in *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*. Venezia 1961, vol. II, pp. 855-866 e in *Lecture dantesche* cit., pp. 1781-1794.
- RAMAT R., *Indicazione di lettura per il XXI del «Paradiso»*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti* cit., vol. III, pp. 58-71.
- CHIARI A., *Il canto di San Benedetto*, in *Tre canti danteschi* cit., pp. 81-116 (già Bologna 1948).
- PASQUAZI S., *Il canto XXII del «Paradiso»*. Torino 1964.
- PORENA M., *Paradiso XXIII*, in *La mia «Lectura Dantis»* cit., pp. 341-364.
- NARDI B., «Tutto il frutto raccolto del girar di queste spere», «Studi danteschi», XIX (1935), pp. 57-82.
- CHIMENZ S. A., *Il canto XXIII del «Paradiso»*. Roma 1951.
- SANTINI E., *Il canto XXIII del «Paradiso»*, «Studi danteschi», XXXII (1954), pp. 37-50.
- CASELLA M., *Il canto XXIII del «Paradiso»*, «Studi danteschi», XXXIII (1955-1956), pp. 11-34.
- JENNI A., *I canti del trionfo di Dante*, «Lettere italiane», V (1953), pp. 165-175.
- Idem, *Il canto XXIV del «Paradiso»*, in *Lecture dantesche* cit., pp. 1829-1841.
- GETTO G., *Il canto della fede*, «Lettere italiane», XVII (1965), pp. 1-18.
- PORENA M., *Il canto XXV del «Paradiso»*, «Rivista d'Italia», XVI (1913), pp. 216-236 (poi in *La mia «Lectura Dantis»* cit., pp. 365-392).
- SORRENTO L., *L'apparizione di Adamo nel «Paradiso»*, *Dottrina e Poesia*, in *Studi su Dante* cit., vol. VII, pp. 109-168.
- DONADONI E., *Il canto XXVI del «Paradiso»*, in *Studi danteschi e manzoniani* cit., pp. 51-74 e in *Lecture dantesche* cit., pp. 1873-1894.
- PÉZARD A., *Venus et Dante*, «Revue de langues romanes», LXXI (1950), pp. 199-225 (continuazione da LXX [1949], pp. 89-118).
- AUERBACH E., *Passi della «Commedia» dantesca illustrati da testi figurati*, in *Studi su Dante* cit., pp. 243-268 (già in «Speculum», XXI [1946], pp. 474-489).
- FRATTINI A., *Il canto della glorificazione angelica (XXVIII del Paradiso)*, «Fuoco», V (1957), 4, pp. 33-41; 5, pp. 32-36 (poi Torino 1959).
- VANDELLI G., *Il canto XXVIII del «Paradiso»*, in *Lecture dantesche* cit., pp. 1915-1941 (già Firenze 1923).
- CHIMENZ S. A., *Il canto XXIX del «Paradiso»*, «Convivium», racc. n. (1950), pp. 39-56 (poi Roma 1951).
- NARDI B., *Il canto XXIX del «Paradiso»*, «Convivium», XXIV, n. s., (1956), pp. 294-302 (poi Torino 1959).
- GETTO G., *Canto XXIX del «Paradiso»*, in *Lecture dantesche* cit., pp. 1945-1947 (già in «Aevum», XXII [1948], pp. 257-277).
- VARESE C., *Il trentesimo del «Paradiso»*, «Studi Urbinati», XXXI, n. s. B., (1957), pp. 30-36 (poi in *Pascoli politico, Tasso e altri saggi* cit., pp. 23-30).
- MAGGINI F., *Il canto XXX del «Paradiso»*. Trapani 1957.
- GUIDUBALDI E., *Lettura del canto XXX del «Paradiso»*, «Aevum», XXV (1962), pp. 46-76 (ora in *Dante europeo, I: Premesse metodologiche e cornice culturale*. Firenze 1964, pp. 257-288).
- MAGGINI F., *Il canto XXXI del «Paradiso»*, in *Lecture dantesche* cit., pp. 1987-1997.
- DI PINO G., *Il canto XXXII del «Paradiso»*. Firenze 1913 (poi in *Lecture dantesche* cit., pp. 2001-2018).
- NARDI B., *I bambini nella candida rosa dei beati*, «Studi danteschi», XX (1937), pp. 41-57 (poi in *Nel mondo di Dante* cit., pp. 317-334).
- DEL LUNGO I., *Il canto XXXIII del «Paradiso»*. Firenze 1913.
- FUBINI M., *L'ultimo canto del «Paradiso»*, in *Due studi danteschi* cit., pp. 55-103.
- VALLONE A., *La preghiera di S. Bernardo in Dante*, «Humanitas», X (1955), pp. 775-788.
- CHIMENZ S. A., *Il canto XXXIII del «Paradiso»*. Roma 1956, II ed.
- AUERBACH E., *Passi della «Commedia» dantesca illustrati da testi figurati*, in *Studi su Dante* cit., pp. 243-268 (già in «Speculum», XXI [1946], pp. 474-489).
- Idem, *La preghiera di Dante alla Vergine (Par. XXXIII) ed antecedenti elogi*, in *Studi su Dante* cit., pp. 273-308.
- CASELLA M., *Il canto XXXIII del «Paradiso»*, in *Lecture dantesche* cit., pp. 2021-2038 (già Firenze 1925).

Indici

Paradiso

La
cosmografia
dantesca





Con questa xilografia,
mirabile per
esattezza di indicazioni
e di esecuzione,
Pietro da Fino
illustrò il "Paradiso"
nella "Divina Commedia"
da lui pubblicata a Venezia,
nel 1568, con l'"esposizione"
di M. Bernardino Daniello
da Lucca.
(Milano,
Biblioteca Trivulziana)

Indice analitico



- ACONE: località della Toscana - XVI, 65; pag. 250
- ACQUASPARTA: Matteo d'Acquasparta, cardinale - XII, 124; pag. 194
- ADICE: Adige - IX, 44; pag. 138
- AGAPITO: Agapito I, papa - VI, 16; pag. 88
- AGUGLIONE: Aguglione, castello della val di Pesa, in Toscana: qui indica Baldo di Guglielmo da Aguglione - XVI, 56; pag. 250
- ALAGNA: Anagni, città presso Roma - XXX, 148; pag. 484
- ALBA: Albalonga, antichissima città del Lazio - VI, 37; pag. 90
- ALBERICHI: Alberighi, antica famiglia fiorentina - XVI, 89; pag. 255
- ALBERTO: Sant'Alberto Magno, frate domenicano, grande teologo del sec. XIII - X, 98; pag. 161
- ALBERTO (d'Asburgo): imperatore tedesco - XIX, 115; pag. 306
- ALCIDE: Ercole, celebre eroe greco - IX, 101; pag. 145
- ALMEONE: figlio di Anfirao, uno dei sette re che assediaron Tebe - IV, 103; pag. 66
- AMICLATE: povero pescatore dell'Iliria - XI, 68; pag. 174
- ANANIA: discepolo di Gesù - XXVI, 12; pag. 407
- ANCHISE: padre di Enea - XV, 25; pag. 232 - XIX, 132; pag. 306
- ANGELICI: Angeli, il nono coro angelico - XXVIII, 126; pag. 451
- ANNA: madre della Vergine - XXXII, 133; pag. 515
- ANNIBALE: generale cartaginese - VI, 50; pag. 91
- ANSELMO: Anselmo d'Aosta, benedettino, arcivescovo di Canterbury, grande teologo del secolo XI-XII - XII, 137; pag. 196
- ANTANDRO: porto della Frigia - VI, 67; pag. 95
- ANTONIO: santo - XXIX, 124; pag. 467
- APOLLO: dio pagano (cfr. Peana) - I, 13; pag. 8 - II, 8; pag. 23
- ARARI: VI, 49; pag. 91
- ARCA: antica famiglia fiorentina - XVI, 92; pag. 256
- ARCANGELI: l'ottavo coro angelico - XXVIII, 125; pag. 451
- ARDINGHI: antica famiglia fiorentina - XVI, 93; pag. 256
- ARGO: nave sulla quale Giasone e i suoi compagni varcarono il mare per recarsi nella Colchide alla conquista del vello d'oro - XXXIII, 96; pag. 528
- ARIE: costellazione - XXVIII, 117; pag. 450
- ARNO: XI, 106; pag. 178
- ARRIGO: Arrigo VII di Lussemburgo, imperatore tedesco - XVII, 82; pag. 272 - XXX, 137; pag. 484
- ARRIGUCCI: antica famiglia fiorentina - XVI, 108; pag. 257

ARRIO: Ario, eresiarca del sec. III-IV - XIII, 127; pag. 211

ASCESI: antico nome di Assisi - XI, 53; pag. 171

AUGUSTA: con il significato di «imperatrice»; qui riferito alla Vergine - XXXII, 119; pag. 515

AUGUSTIN: Agostino, discepolo di San Francesco d'Assisi - XII, 130; pag. 194

AUGUSTIN: Sant'Agostino, uno dei più grandi padri della Chiesa latina del sec. IV-V - X, 120; pag. 163 - XXXII, 35; pag. 504

AUSONIA: antico nome dell'Italia - VIII, 61; pag. 126

*

BABILON: Babilonia, città della Mesopotamia - XXIII, 135; pag. 372

BACCO: dio pagano - XIII, 25; pag. 200

BAGNOREGIO: Bagnorea, località presso Viterbo dove nacque San Bonaventura - XII, 128; pag. 194

BARI: VIII, 62; pag. 126

BARUCCI: antica famiglia fiorentina - XVI, 104; pag. 257

BEATRICE: I, 46; pag. 11 - I, 64; pag. 15 - II, 22; pag. 24 - III, 127; pag. 52 - IV, 13; pag. 56 - IV, 139; pag. 68 - V, 16; pag. 73 - V, 85; pag. 81 - V, 122; pag. 83 - VII, 16; pag. 104 - IX, 16; pag. 136 - X, 37; pag. 155 - X, 52; pag. 155 - X, 60; pag. 158 - XIV, 8; pag. 215 - XIV, 79; pag. 223 - XV, 70; pag. 239 - XVI, 13; pag. 248 - XVII, 5; pag. 263 - XVII, 30; pag. 264 - XVIII, 17; pag. 280 - XVIII, 53; pag. 282 - XXI, 63; pag. 331 - XXII, 125; pag. 355 - XXIII, 19; pag. 360 - XXIII, 34; pag. 363 - XXIII, 76; pag. 366 - XXIV, 10; pag. 375 - XXIV, 22; pag. 377 - XXIV, 55; pag. 379 - XXV, 28; pag. 392 - XXV, 137; pag. 404 - XXVI, 77; pag. 414 - XXVII, 34; pag. 425 - XXVII, 102; pag. 433 - XXIX, 8; pag. 455 - XXX, 14; pag. 472 - XXX, 128; pag. 483 - XXXI, 59; pag. 495 - XXXI, 66; pag. 495 - XXXI, 76; pag. 495 - XXXII, 9; pag. 503 - XXXIII, 38; pag. 522

BEDA: Beda il Venerabile, sacerdote e teologo inglese del sec. VII-VIII - X, 131; pag. 163

BELISAR: Belisario, generale bizantino - VI, 25; pag. 88

BELLINCION BERTI: Bellincione Berti, capostipite dell'antica famiglia fiorentina dei Ravignani - XV, 112; pag. 242

BELLINCIONE: XVI, 99; pag. 256 (cfr. Bellincion Berti)

BELO: padre di Didone - IX, 97; pag. 145

BENEDETTO: San Benedetto da Norcia, fondatore dell'ordine benedettino nel sec. VI - XXXII, 35; pag. 504

BERINGHIERI RAMONDO: Raimondo Berengario o Beringhieri, conte di Provenza - VI, 134; pag. 100

BERNARDO: San Bernardo da Chiaravalle, monaco cistercese, grande teologo della corrente mistica della Scolastica, del sec. XI-XII - XI, 79; pag. 174 - XXXI, 102; pag. 496 - XXXI, 139; pag. 500 - XXXIII, 49; pag. 523

BERTA: nome molto comune nel Medioevo; qui con il significato di «donna dappoco» - XIII, 139; pag. 212

BINDI: nome molto diffuso a Firenze nel Medioevo - XXIX, 103; pag. 465

BOEMME: Boemia; qui riferito a Venceslao IV, re di Boemia - XIX, 125; pag. 306

BONAVENTURA: San Bonaventura da Bagnorea, frate francescano e poi cardinale, grande teologo della corrente mistica della Scolastica, del sec. XIII - XII, 127; pag. 194

BONDELMONTI: Buondelmonti, antica famiglia fiorentina - XVI, 66; pag. 250

BOREA: vento - XXVIII, 81; pag. 447

BORGO: Borgo Santi Apostoli, rione di Firenze - XVI, 134; pag. 259

BOSTICHI: antica famiglia fiorentina - XVI, 93; pag. 256

BRENNO: condottiero dei Galli - VI, 44; pag. 90

BRENTA: IX, 27; pag. 137

BRISSE: Bryson, matematico e filosofo greco, discepolo di Euclide - XIII, 125; pag. 210

BRUTO: Marco Giunio Bruto, uno degli uccisori di Cesare - VI, 74; pag. 95

BÜGGEA: Bugia, città dell'Algeria - IX, 92; pag. 145

BUONDELMONTE (dei Buondelmonti): protagonista della tragica vicenda dalla quale ebbero origine le divisioni interne di Firenze - XVI, 140; pag. 260

*

CACCIAGUIDA: capostipite della famiglia fiorentina degli Aldighieri o Alighieri - XV, 135; pag. 244

CAGNAN: Cagnano, fiume presso Treviso - IX, 49; pag. 139

CAIN: Caino - II, 51; pag. 26

CALAROGA: Calaruega, città dell'antica Castiglia, in Spagna - XII, 52; pag. 187

CALFUCCI: antica famiglia fiorentina - XVI, 106; pag. 257

CALISTO: Calisto I, papa - XXVII, 44; pag. 426

CAMPI: Campi Bisenzio, località presso Firenze - XVI, 50; pag. 250

CANCRO: costellazione - XXV, 101; pag. 401

CAORSINI: abitanti di Cahors; qui si allude a papa Giovanni XXII - XXVII, 58; pag. 426

CAPONSACCO: Caponsacchi, antica famiglia fiorentina - XVI, 121; pag. 258

CARLO: Carlo II d'Angiò, re di Napoli (cfr. Ciotto di Ierusalemme) - VI, 106; pag. 98 - XX, 63; pag. 318

CARLO: Carlo I d'Angiò, re di Napoli - VIII, 72; pag. 126

CARLO: Carlo Martello, figlio di Carlo II d'Angiò - IX, 1; pag. 135

CARLO MAGNO: re di Francia - VI, 96; pag. 96 - XVIII, 43; pag. 282

CASAL: Umberto da Casale, teologo - XII, 124; pag. 194

CASSINO: borgo sul monte Cairo, in Campania - XXII, 37; pag. 344

CASSIO: Cassio Longino, uno degli uccisori di Cesare - VI, 74; pag. 95

CATALOGNA: regione della Spagna - VIII, 77; pag. 126

CATELINI: antica famiglia fiorentina - XVI, 88; pag. 255

CATONA: località presso Reggio Calabria - VIII, 62; pag. 126

CATRIA: monte presso Gubbio, nelle Marche - XXI, 109; pag. 338

CEFÀS: San Pietro (cfr. Pietro) - XXI, 127; pag. 339

CERCHI: potente famiglia fiorentina di mercanti - XVI, 65; pag. 250

CERTALDO: cittadina della Valdelsa - XVI, 50; pag. 250

CESARE: Caio Giulio Cesare, console e dittatore romano - VI, 57; pag. 91

CESARE: con il significato di «autorità imperiale» - VI, 10; pag. 88 - XVI, 59; pag. 250

CESARE: riferito a Tiberio, imperatore romano - VI, 86; pag. 96

CHERUBI: Cherubini, il secondo coro angelico - XXVIII, 99; pag. 449

CHIANA: canale presso Arezzo - XIII, 23; pag. 200

CHIESA: IV, 46; pag. 58 - V, 35; pag. 74 - V, 77; pag. 79 - VI, 22; pag. 88 - VI, 95; pag. 96 - X, 108; pag. 163 - XII, 107; pag. 192 - XXII, 82; pag. 350 - XXV, 52; pag. 394 - XXXII, 125; pag. 515

CHIUSI: cittadina della Toscana - XVI, 75; pag. 254

CIELDAURO: basilica di San Pietro in Ciel d'Oro, in Pavia - X, 128; pag. 163

CINCINNATO: Lucio Quinzio Cincinnato, dittatore romano (cfr. Quinzio) - XV, 129; pag. 243

CIANGHELLA (della Tosa): nobildonna fiorentina, famosa per la sua dissolutezza - XV, 128; pag. 243

CIOTTO DI IERUSALEMME: Carlo II d'Angiò, re di Gerusalemme, detto «lo Zoppo» (cfr. Carlo) - XIX, 127; pag. 306

CIPRIGNA: riferito alla dea Venere, nata a Cipro - VIII, 2; pag. 119

CIRRA: una delle due cime del monte Parnaso, sacra ad Apollo, dio della poesia - I, 36; pag. 10

CLEMENZA (d'Asburgo): moglie di Carlo Martello d'Angiò - IX, 1; pag. 135

CLEOPATRA: regina dell'Egitto - VI, 76; pag. 95

CUMENÈ: madre di Fetonte - XVII, 1; pag. 263

COLCO: Colchide, regione tra il Caucaso e l'Armenia - II, 16; pag. 24

COLOGNA: Colonia, città tedesca - X, 99; pag. 161

CONTI: i conti Guidi, illustre e potente famiglia fiorentina - XVI, 64; pag. 250

CORNIGLIA: Cornelia, madre dei Gracchi - XV, 129; pag. 243

COSTANTIN: Costantino, imperatore romano - VI, 1; pag. 87

COSTANZA: figlia di Ruggero I, re di Sicilia e di Puglia, e moglie dell'imperatore Enrico VI - III, 118; pag. 52 - IV, 98; pag. 65

CREUSA: moglie di Enea - IX, 98; pag. 145

CRISOSTOMO: San Giovanni d'Antiochia, detto «il Crisostomo», uno dei più grandi Padri della Chiesa greca del sec. IV-V - XII, 137; pag. 196

CRISTO: VI, 14; pag. 88 - IX, 120; pag. 147 - XI, 72; pag. 174 - XI, 102; pag. 178 - XI, 107; pag. 178 - XII, 37; pag. 186 - XII, 71; pag. 190 - XII, 73; pag. 191 - XII, 75; pag. 191 - XIV, 104; pag. 225 - XIV, 106; pag. 225 - XIV, 108; pag. 225 - XVII, 51; pag. 267 - XIX, 72; pag. 302 - XIX, 104; pag. 305 - XIX, 106; pag. 305 - XIX, 108; pag. 305 - XX, 47; pag. 315 - XXIII, 20; pag. 360 - XXIII, 72; pag. 366 - XXV, 15; pag. 392 - XXVI, 53; pag. 411 - XXVII, 40; pag. 425 - XXIX, 98; pag. 464 - XXIX, 109; pag. 465 - XXX, 3; pag. 487 - XXXII, 20; pag. 504 - XXXII, 24; pag. 504 - XXXII, 27; pag. 504 - XXXII, 83; pag. 511 - XXXII, 85; pag. 512 - XXXII, 87; pag. 512 - XXXII, 125; pag. 515

CROAZIA: regione a nord-est dell'Istria - XXXI, 103; pag. 496

CUNIZZA: figlia di Ezzelino II da Romano - IX, 32; pag. 137

CUPIDO: figlio di Venere e dio dell'amore - VIII, 7; pag. 119

CURRADO: Corrado III di Svevia, imperatore tedesco - XV, 139; pag. 244

DANIELLO: Daniele, profeta ebraico - IV, 13; pag. 56 - XXIX, 134 (Daniel); pag. 468

DANUBIO: VIII, 65; pag. 126

DECI: celebre famiglia di patrizi romani - VI, 47; pag. 91

DECRETALI: le costituzioni pontificie - IX, 134; pag. 148

DEI: I, 69; pag. 15

DEMOFOONTE: figlio di Teseo - IX, 101; pag. 145

DIDO: Didone, regina di Cartagine - VIII, 9; pag. 119

DIO: I, 105; pag. 16 - II, 29; pag. 24 - II, 42; pag. 24 - IV, 45; pag. 58 - V, 19; pag. 73 - V, 27; pag. 73 - V, 28; pag. 74 - VI, 4; pag. 87 - VI, 23; pag. 88 - VI, 111; pag. 98 - VII, 1 (Deus); pag. 103 - VII, 47; pag. 106 - VII, 56; pag. 106 - VII, 91; pag. 112 - VII, 103; pag. 113 - VII, 115; pag. 115 - VIII, 90; pag. 128 - IX, 62; pag. 142 - IX, 73; pag. 142 - X, 56; pag. 155 - X, 140; pag. 164 - XII, 17; pag. 184 - XII, 93 (Dei); pag. 192 - XII, 132; pag. 194 - XIII, 33; pag. 202 - XIV, 89; pag. 224 - XV, 29 (Dei); pag. 232 - XVI, 143; pag. 260 - XVIII, 4; pag. 279 - XX, 110; pag. 322 - XX, 122; pag. 322 - XX, 134; pag. 324 - XX, 138; pag. 324 - XXI, 92; pag. 336 - XXI, 114; pag. 338 - XXII, 80; pag. 350 - XXII, 83; pag. 350 - XXII, 95; pag. 352 - XXIII, 114; pag. 370 - XXIII, 137; pag. 372 - XXIV, 4; pag. 375 - XXIV, 113; pag. 385 - XXIV, 130; pag. 387 - XXV, 11; pag. 392 - XXV, 63; pag. 398 - XXV, 90; pag. 400 - XXVI, 48; pag. 410 - XXVI, 109; pag. 417 - XXVII, 57; pag. 426 - XXVII, 105; pag. 433 - XXVIII, 128; pag. 451 - XXIX, 21; pag. 457 - XXIX, 77; pag. 462 - XXX, 97; pag. 480 - XXX, 122; pag. 482 - XXX, 145; pag. 484 - XXXI, 107; pag. 496 - XXXII, 93; pag. 512 - XXXIII, 40; pag. 522

DIONE: madre di Venere - VIII, 7; pag. 119 - XXII, 144; pag. 356

DIONISIO: Dionigi lo Pseudo-Areopagita, scrittore mistico greco del sec. V - XXVIII, 130; pag. 451

DOMENICO: San Domenico di Calaruega, fondatore dell'ordine domenicano all'inizio del sec. XIII - X, 95; pag. 161 - XII, 70; pag. 190

DOMINAZIONI: il quarto coro angelico - XXVIII, 122; pag. 451

DONATO: celebre grammatico latino - XII, 137; pag. 196

DURAZZO: città dell'Illiria - VI, 65; pag. 95

EBREE: XXXII, 17; pag. 504

EBREI: (cfr. Giudei) - V, 49; pag. 74

EBRO: fiume della Spagna - IX, 89; pag. 145

EGIDIO: seguace di San Francesco di Assisi - XI, 83; pag. 174

EGITTO: con il significato di «mondo» - XXV, 55; pag. 395

ELICE: ninfa; qui indica la costellazione dell'Orsa Maggiore - XXXI, 32; pag. 490

ELIÒS: sole, in greco; qui con il significato di «Dio» - XIV, 96; pag. 224

ELISEO: fratello di Cacciaguida e di Moronto - XV, 136; pag. 244

ELISO: Campi Elisi, il mitico oltretomba pagano - XV, 27; pag. 232

ENA: affluente dell'Arno - XVI, 143; pag. 260

ERA: Loira, fiume della Francia - VI, 59; pag. 95

ESAÙ: personaggio biblico - VIII, 130; pag. 131

ETIOPE: con il significato di «non cristiano» - XIX, 109; pag. 306

ETTERNO SPIRO: Spirito Santo (cfr. Santo Spirito, Spirito Santo, Spirito) - XI, 98; pag. 177

ETTORE: celebre eroe troiano - VI, 68; pag. 95

EURO: vento - VIII, 69; pag. 126

EUROPA: VI, 5; pag. 87 - XII, 48; pag. 187

EUROPA: con il significato di «Fenicia» - XXVII, 84; pag. 433

EVANGELIO: Vangelo - IX, 133; pag. 148 - XXIV, 137; pag. 387 - XXIX, 96 (Vangelo); pag. 464 - XXIX, 114; pag. 465

*

FABI: celebre famiglia di patrizi romani - VI, 47; pag. 91

FAMAGOSTA: città dell'isola di Cipro - XIX, 146; pag. 308

FARSALIA: Farsalo, antica città della Tessaglia - VI, 65; pag. 95

FEDERIGO: Federico II, re d'Aragona - XX, 63; pag. 318

FEGGHINE: Figline Valdarno, località presso Firenze - XVI, 50; pag. 250

FELICE: padre di San Domenico - XII, 79; pag. 191

FELTRO: Feltre, cittadina del Veneto - IX, 52; pag. 139

FETONTE: figlio del Sole - XXXI, 125; pag. 498

FIESOLE: cittadina presso Firenze - XV, 126; pag. 243 - XVI, 122; pag. 258

FIFANTI: antica famiglia fiorentina - XVI, 104; pag. 257

FILIPPI: antica famiglia fiorentina - XVI, 89; pag. 255

FIorentINI: XVI, 86; pag. 255

FIORENZA: Firenze - XV, 97; pag. 241 - XVI, 84; pag. 255 - XVI, 111; pag. 257 - XVI, 146; pag. 260 - XVI, 149; pag. 260 - XVII, 48; pag. 267 - XXIX, 103; pag. 465 - XXXI, 39; pag. 490

FOLCO: Folchetto da Marsiglia, celebre trovatore provenzale del sec. XII-XIII - IX, 94; pag. 145

FRANCESCO: San Francesco d'Assisi, fondatore dell'ordine francescano all'inizio del sec. XIII - XI, 74; pag. 174 - XXII, 90; pag. 352 - XXXII, 35; pag. 504

FRANCIA: XV, 120; pag. 242

*

GABRIEL: Gabriele, arcangelo - IV, 47; pag. 58 - IX, 138 (Gabiello); pag. 148

GADE: Cadice, città della Spagna - XXVII, 82; pag. 433

GAETA: VIII, 62; pag. 126

GALASSIA: la Via Lattea - XIV, 99; pag. 225

GALIGAI: Galigai, antica famiglia fiorentina - XVI, 101; pag. 256

GALIZIA: regione della Spagna - XXV, 18; pag. 392

GALLI: antica famiglia fiorentina - XVI, 105; pag. 257

GALLUZZO: località presso Firenze - XVI, 53; pag. 250

GANGE: XI, 51; pag. 171

GEMELLI: costellazione - XXII, 152; pag. 356

GENOVESE: riferito alla Liguria - IX, 90; pag. 145

GESÙ CRISTO: XXXI, 107; pag. 496

GHIBELLIN: Ghibellini, sostenitori dell'Imperatore contro i Guelfi, sostenitori del Papa - VI, 103; pag. 96

GINEVRA: personaggio dei romanzi del ciclo bretone - XVI, 15; pag. 248

GIOVACCHINO: Gioacchino da Celico, fondatore dell'abbazia di Fiore, in Calabria, e autore di commentari alla Bibbia - XII, 140; pag. 196

GIOVANNA: madre di San Domenico - XII, 80; pag. 191

GIOVANNI: San Giovanni Battista - XVI, 25; pag. 248 - XXXII, 31; pag. 504

GIOVANNI: sia l'Evangelista, sia il Battista - IV, 29; pag. 56

GIOVE: dio pagano; qui indica il pianeta - IV, 62; pag. 63 - XVIII, 95; pag. 288 - XXII, 145; pag. 356 - XXVII, 14; pag. 424

GIUDA: Giudi, antica famiglia fiorentina - XVI, 123; pag. 258

GIUDEI: gli Ebrei (cfr. Ebrei) - V, 81 (Giudeo); pag. 81 - VII, 47; pag. 106 - XXIX, 102; pag. 465

GIUOCHI: antica famiglia fiorentina - XVI, 104; pag. 257

GIUSTINIANO: imperatore d'Oriente - VI, 10; pag. 88

GLAUCO: personaggio mitico - I, 68; pag. 15

GOTTIFREDI: Goffredo di Buglione, duca di Lorena, re di Gerusalemme - XVIII, 47; pag. 282

GRAZIAN: Francesco Graziano, celebre canonista del sec. XII - X, 104; pag. 161

GRECI: V, 69; pag. 79

GRECI: antica famiglia fiorentina - XVI, 89; pag. 255

GREGORIO: Gregorio I, papa - XXVIII, 133; pag. 452

GUALDO: Gualdo Tadino, cittadina dell'Umbria - XI, 48; pag. 171

GUALTEROTTI: antica famiglia fiorentina - XVI, 133; pag. 259

GUASCHI: abitanti della Guascogna; qui si allude a papa Clemente V - XXVII, 58; pag. 426

GUASCO: riferito al papa Clemente V - XVIII, 82; pag. 272

GUELFI: sostenitori del Papa contro i Ghibellini, sostenitori dell'Imperatore - VI, 107; pag. 98

GUIDO (Guerra): appartenente alla famiglia dei conti Guidi - XVI, 98; pag. 256

GUIGLIELMO: Guglielmo, duca d'Orange - XVIII, 46; pag. 282

GUIGLIELMO: Guglielmo II d'Altavilla, re di Sicilia e di Puglia - XX, 62; pag. 318

*

IACÒS: Giacobbe, personaggio biblico - VIII, 131; pag. 131 - XXII, 71; pag. 350

IANO: Giano, dio pagano - VI, 81; pag. 95

IASON: Giasone, capo degli Argonauti - II, 18; pag. 24

IDDIO: (cfr. Dio) - III, 108; pag. 50

IETÈ: Ieste, personaggio biblico - V, 66; pag. 79

IERONIMO: San Gerolamo, uno dei più grandi Padri della Chiesa latina del sec. IV-V - XXIX, 37; pag. 458

IERUSALEMME: Gerusalemme; qui con il significato di « cielo » - XXV, 56; pag. 395

IFIGENIA: figlia di Agamennone - V, 70; pag. 79

ILLUMINATO: discepolo di San Francesco d'Assisi - XII, 130; pag. 194

IMPORTUNI: antica famiglia fiorentina - XVI, 133; pag. 259

INDI: gli Indiani - XXIX, 101; pag. 465

INDO: fiume dell'India - XIX, 71; pag. 302

INFANGATO: Infangati, antica famiglia fiorentina - XVI, 123; pag. 258

INGHILESE: Inglese; qui si allude a Edoardo II, re d'Inghilterra - XIX, 122; pag. 306

INNOCENZIO: Innocenzo III, papa - XI, 92; pag. 177

IOLÉ: figlia di Eurito, re della Tessaglia - IX, 102; pag. 145

IORDAN: Giordano, fiume della Palestina - XXII, 94; pag. 352

IOSUÈ: Giosuè, patriarca ebraico - IX, 125; pag. 147 - XVIII, 38; pag. 282

IPERIONE: padre del Sole - XXII, 142; pag. 356

IPPOLITO: figlio di Teseo e di Fedra - XVII, 46; pag. 267

ISAIA: profeta ebraico - XXV, 91; pag. 400

ISARA: Isère, fiume della Francia - VI, 59; pag. 95

ISIDORO: Sant'Isidoro di Siviglia, celebre autore di opere teologiche e storiche del sec. VI-VII - X, 131; pag. 163

ISPANI: gli Spagnoli - XXIX, 101; pag. 465

ITALIA: XXI, 106; pag. 337 - XXX, 137; pag. 484

IUBA: Giuba, re della Mauritania - VI, 70; pag. 95

IUDIT: Giuditta, personaggio biblico - XXXII, 10; pag. 503

IUNO: Giunone, dea pagana (cfr. Iunone) - XXVIII, 32; pag. 441

IUNONE: Giunone, dea pagana (cfr. Iuno) - XII, 12; pag. 183

*

LAPI: nome molto diffuso a Firenze nel Medioevo - XXIX, 103; pag. 465

LAPPO SALTERELLO: giurista e rimatore fiorentino - XV, 128; pag. 243

LATERANO: palazzo romano, prima sede imperiale e poi papale; qui con il significato di « Roma » - XXXI, 35; pag. 490

LATONA: dea pagana - X, 67; pag. 158 - XXII, 139; pag. 356 - XXIX, 1; pag. 455

LAVINA: Lavinia, figlia del re Latino - VI, 3; pag. 87

LEDA: madre di Castore e Polluce - XXVII, 98; pag. 433

LEON: Leone, costellazione - XVI, 37; pag. 248 - XXI, 14 (Leone); pag. 328

LIBRA: o Bilancia, costellazione - XXIX, 2; pag. 455

LIN: Lino, papa - XXVII, 41; pag. 425

LOMBARDO: riferito a Bartolomeo della Scala, signore di Verona - XVII, 71; pag. 271

LORENZO: diacono romano martirizzato nel 258 - IV, 83; pag. 65

LUCIA: martire siracusana - XXXII, 137; pag. 515

LUCREZIA: matrona romana - VI, 41; pag. 90

LUNI: cittadina della Toscana - XVI, 73; pag. 254

*

MACCABEO: Giuda, il più anziano dei cinque fratelli Maccabei - XVII, 40; pag. 282

MACCARIO: secondo alcuni Macario di Alessandria, fondatore del monachesimo orientale, morto nel 404; secondo altri Macario l'egiziano, eremita morto nel 391 - XXII, 49; pag. 347

MAIA: madre di Mercurio - XXII, 144; pag. 356

MALTA: prigione presso Bolsena - IX, 54; pag. 139

MARIA: Vergine, madre di Gesù (cfr. Vergine) - III, 122; pag. 52 - IV, 30; pag. 56 - XI, 71; pag. 174 - XIV, 36; pag. 216 - XV, 133; pag. 241 - XXIII, 111; pag. 370 - XXIII, 126; pag. 371 - XXIII, 137; pag. 372 - XXXII, 4; pag. 503 - XXXII, 95; pag. 512 - XXXII, 107; pag. 512 - XXXII, 113; pag. 515

MARSIA: satiro - I, 20; pag. 8

MARTE: dio pagano; qui indica il pianeta - IV, 63; pag. 63 - VIII, 132; pag. 131 - XIV, 101; pag. 225 - XVI, 47; pag. 250 - XXVII, 14; pag. 424

MARTINO: nome molto comune nel Medioevo; qui con il significato di « uomo dappoco » - XIII, 139; pag. 212

MELCHISEDECH: Melchisedech, sacerdote ebraico - VIII, 125; pag. 131

MELISSO: filosofo greco del sec. V - XIII, 125; pag. 210

MERCURIO: dio pagano; qui indica il pianeta - IV, 63; pag. 63

MICHEL: Michele, arcangelo - IV, 47; pag. 58

MINERVA: dea pagana - II, 8; pag. 23

MINOI: Minosse, giudice infernale - XIII, 14; pag. 200

MODENA: VI, 75; pag. 95

MOISÈ: Mosè, profeta ebraico - IV, 29; pag. 56 - XXIV, 136; pag. 387 - XXVI, 41; pag. 410

MONTEMALE: Monte Mario, colle presso Roma - XV, 109; pag. 242

MONTENUMULO: castello presso Pistoia - XVI, 64; pag. 250

MONTONE: o Ariete, costellazione - XXIX, 2; pag. 455

MORONTO: fratello di Eliseo e di Cacciaguida - XV, 136; pag. 244

MUSE: divinità protettrici delle arti e delle scienze nella mitologia pagana; in Dante invocate come protettrici della poesia - II. 9: pag. 23
MUZIO: Muzio Scevola, celebre eroe romano - IV. 84: pag. 65

*

NABUCCODONOSOR: re babilonese - IV. 14: pag. 56
NATÀN: Natan, profeta ebraico - XII. 136: pag. 196
NAVARRA (regno di): XIX. 143: pag. 308
NAZARETTE: Nazaret - IX. 137: pag. 148
NEMBRŌT: personaggio biblico, ideatore della torre di Babele - XXVI. 126: pag. 418
NERLI: antica famiglia fiorentina - XV. 115: pag. 242
NETTUNO: dio pagano - XXXIII. 96: pag. 528
NICOSIA: città dell'isola di Cipro - XIX. 146: pag. 308
NIL: Nilo - VI. 66: pag. 95
NOCERA: città dell'Umbria - XI. 48: pag. 171
NOÈ: patriarca ebraico - XII. 17: pag. 184
NORVEGIA: riferito ad Acone VII. re di Norvegia - XIX. 139: pag. 308
NOSTRA DONNA: il convento di Santa Maria in Porto, presso Ravenna - XXI. 123: pag. 339

*

ONORIO: Onorio III, papa - XI. 98: pag. 177
ORLANDO: paladino di Carlo Magno - XVIII. 43: pag. 282
●ORMANNI: antica famiglia fiorentina - XVI. 89: pag. 255
●ORSE: Orsa Maggiore e Orsa Minore, costellazioni - II. 9: pag. 23
OSTIENSE: Enrico di Susa, cardinale e vescovo di Ostia, celebre decretalista del sec. XIII - XII. 83: pag. 191

*

PACHINO: capo Passaro, a sud della Sicilia - VIII. 68: pag. 126
PADO: Po (cfr. Po) - XV. 137: pag. 244
PADOVA: IX. 46: pag. 138
PALERMO: VIII. 75: pag. 126
PALLANTE: figlio del re Evandro - VI. 36: pag. 90
PARMÉNIDE: filosofo greco del sec. V - XIII. 125: pag. 210
PARNASO: monte sacro ad Apollo e alle Muse - I. 16: pag. 8
PAULO: Paolo, apostolo (cfr. Polo) - XVIII. 131: pag. 291

PEANA: riferito al dio Apollo (cfr. Apollo) - XIII. 25: pag. 200
PEGASEA: con il significato di « Muse » o « poesia » - XVIII. 82: pag. 288
PELORO: capo Faro, a nord della Sicilia - VIII. 68: pag. 126
PERA: antica famiglia fiorentina - XVI. 126: pag. 258
PERSE: i Persiani; qui con il significato di « non cristiano » - XIX. 112: pag. 306
PIAVA: Piave - IX. 27: pag. 137
PERUGIA: VI. 75: pag. 95 - XI. 46: pag. 171
PICCARDA: sorella di Forese Donati - III. 49: pag. 42 - IV. 97: pag. 65 - IV. 112: pag. 66
PIETRO: Pietro Lombardo, grande teologo del sec. XII - X. 107: pag. 163
PIETRO: apostolo - IX. 141: pag. 148 - XI. 120: pag. 178 - XVIII. 131: pag. 291 - XXII. 88 (Pier): pag. 352 - XXV. 12: pag. 391 - XXXII. 133: pag. 515 (cfr. Cefàs)
PIETRO BERNARDONE: padre di San Francesco d'Assisi - XI. 89: pag. 177
PIETRO DAMIANO: abate del monastero di Fonte Avellana e celebre autore di opere religiose del sec. XI (cfr. Pietro Peccator) - XXI. 121: pag. 339
PIETRO ISPANO: papa col nome di Giovanni XXI - XII. 134: pag. 196
PIETRO MANGIADORE: vissuto nel sec. XII e autore di una compilazione di carattere biblico - XII. 134: pag. 196
PIETRO PECCATOR: si allude a Pietro Damiano (cfr.) - XXI. 122: pag. 339
PIO: Pio I, papa - XXVII. 44: pag. 426
PIRRO: re dell'Epiro - VI. 44: pag. 90
PLATONE: filosofo greco del sec. V - IV. 24: pag. 56
PO: (cfr. Pado) - VI. 51: pag. 91
PODESTAD: Potestà, il sesto coro angelico - XXVIII. 123: pag. 451
POLIMNIA: Polimnia, musa della poesia lirica - XXIII. 56: pag. 363
POLO: Paolo, apostolo (cfr. Paulo) - XVIII. 136: pag. 292
POMPEO: console romano, avversario di Cesare - VI. 53: pag. 91
PORTA SOLE: la porta orientale di Perugia, dalla quale inizia la strada per Assisi - XI. 47: pag. 171
PORTOGALLO: riferito a Dionisio l'Agricola, re di Portogallo - XIX. 139: pag. 308
PRAGA: XIX. 117: pag. 306
PRESSA: antica famiglia fiorentina - XVI. 100: pag. 256
PRINCIPATI: il settimo coro angelico (cfr. Principi) - XXVIII. 125: pag. 451

PRINCIPI: Principati, il settimo coro angelico (cfr. Principati) - VIII, 34; pag. 121
PROVENZALI: i Provenzali - VI, 130; pag. 100

*

QUINZIO: Lucio Quinzio Cincinnato, dittatore romano - VI, 46; pag. 91
QUIRINO: Romolo, fondatore di Roma - VIII, 131; pag. 131

*

RAAB: personaggio biblico - IX, 116; pag. 147
RABANO: Rabano Mauro, arcivescovo di Magonza e autore di opere teologiche ed esegetiche del sec. VIII-IX - XII, 139; pag. 196
RACHEL: Rachele, personaggio biblico - XXXII, 8; pag. 503
RAMONDO BERINGHIERI: cfr. Beringhieri Ramondo
RASCIA: riferito a Stefano Urosio II, re di Serbia, Croazia e Dalmazia - XIX, 140; pag. 308
RAVENNA: VI, 61; pag. 95
RAVIGNANI: antica famiglia fiorentina - XVI, 97; pag. 256
REBECCA: personaggio biblico - XXXII, 10; pag. 503
RENO: fiume che segnava il confine fra la Gallia Transalpina e la Germania - VI, 58; pag. 95
RENOARDO: protagonista di alcune canzoni di gesta francesi - XVIII, 46; pag. 282
RIALTO: la principale isola della laguna veneta - IX, 26; pag. 137
RICCARDO (da San Vittore): grande teologo della corrente mistica della Scolastica, del sec. XII - X, 131; pag. 163
RIDOLFO: Rodolfo I d'Asburgo, imperatore tedesco - VIII, 72; pag. 126
RIFEO: eroe troiano - XX, 68; pag. 318
RODANO: VI, 60; pag. 95 - VIII, 59; pag. 122
RODOPEA: Fillide, figlia del re della Tracia - IX, 100; pag. 145
ROMA: VI, 57; pag. 91 - IX, 140; pag. 148 - XV, 126; pag. 243 - XVI, 10; pag. 247 - XXIV, 63; pag. 379 - XXVII, 62; pag. 431 - XXXI, 34; pag. 490
ROMANI: VI, 44; pag. 90 - XIX, 102; pag. 305
ROMEO (di Villanova): ministro di Raimondo Berengario IV, conte di Provenza - VI, 128; pag. 98 - VI, 135; pag. 100
ROMOALDO: Romualdo degli Onesti, ravennate, fondatore dell'ordine camaldolese all'inizio del sec. XI - XXII, 49; pag. 347

RUBERTO GUISCARDO: Roberto Guiscardo, figlio di Tancredi d'Altavilla e duca di Puglia e di Calabria - XVIII, 48; pag. 282
RUBICON: Rubicone, fiume delle Marche - VI, 62; pag. 95

*

SABELLIO: eresiarca del sec. III - XIII, 127; pag. 211
SABINE: VI, 40; pag. 90
SACCHETTI: antica famiglia fiorentina - XVI, 104; pag. 257
SAMUEL: Samuele, profeta ebraico - IV, 29; pag. 56
SANNELLA: antica famiglia fiorentina - XVI, 92; pag. 256
SANTO SPIRO: Spirito Santo (cfr. Eterno Spiro, Spirito Santo, Spirito) - XIV, 76; pag. 223
SARA: personaggio biblico - XXXII, 10; pag. 503
SARDANAPALO: re assiro - XV, 107; pag. 241
SCIPIONE: Publio Cornelio Scipione, detto l'Africano, generale romano - VI, 53; pag. 91 - XXVII, 61; pag. 431
SCOTTO: riferito a Roberto Bruce, re di Scozia - XIX, 122; pag. 306
SCRITTURA: IV, 43; pag. 58 - XIII, 128; pag. 211 - XIX, 83; pag. 303 - XXXII, 68; pag. 511
SEMELÈ: figlia di Cadmo, re di Tebe - XXI, 6; pag. 327
SENNÀ: fiume della Francia - VI, 59; pag. 95 - XIX, 118; pag. 306
SERAFI: Serafini, il primo coro angelico (cfr. Serafin) - XXVIII, 99; pag. 449
SERAFIN: Serafini, il primo coro angelico (cfr. Serafi) - IV, 28; pag. 56 - VIII, 27; pag. 121
SERSE: re persiano - VIII, 124; pag. 131
SIBILLA: XXXIII, 66; pag. 527
SICHEO: marito di Didone - IX, 98; pag. 145
SIGIERI (di Brabante): celebre filosofo averroistico del sec. XIII - X, 136; pag. 164
SIGNA: borgo presso Firenze - XVI, 56; pag. 250
SILE: fiume presso Treviso - IX, 49; pag. 139
SILVESTRO: discepolo di San Francesco d'Assisi - XI, 83; pag. 174
SIMIFONTI: Semifonte, castello della Valdelsa - XVI, 62; pag. 250
SIMOENTA: fiume presso Troia - VI, 67; pag. 95
SIMON: Simone, personaggio biblico - XXX, 147; pag. 484
SINIGAGLIA: città presso Ancona - XVI, 75; pag. 254

SISTO: Sisto I, papa - XXVII, 44; pag. 426

SIZI: antica famiglia fiorentina - XVI, 108; pag. 257

SOAVE: forma arcaica per «Svevia» - III, 119; pag. 52

SOL: Sole, riferito a Dio - IX, 8; pag. 135

SOLDAN: Malek-al-Kamil, sultano di Egitto - XI, 101; pag. 178

SOLDANIERI: antica famiglia fiorentina - XVI, 93; pag. 256

SOLONE: legislatore ateniese - VIII, 124; pag. 131

SORGA: fiume della Francia - VIII, 59; pag. 122

SPAGNA: VI, 64; pag. 95 - XIX, 125; pag. 306

SPIRITO SANTO: (cfr. Eterno Spiro, Santo Spiro, Spirto) - III, 53; pag. 43 - XIX, 101; pag. 305 - XX, 38; pag. 315 - XXI, 128; pag. 339 - XXIV, 92; pag. 382 - XXVII, 1; pag. 423 - XXIX, 41; pag. 458

SPIRTO: Spirito Santo (cfr. Eterno Spiro, Santo Spiro, Spirto Santo) - XXIV, 138; pag. 387

*

TADDEO: secondo alcuni Taddeo d'Alderotto, medico fiorentino; secondo altri Taddeo Pepoli, celebre canonista - XII, 83; pag. 191

TAGLIAMENTO: IX, 44; pag. 138

TAURO: Toro, costellazione - XXII, 111; pag. 355

TERRA SANTA: Palestina - IX, 125; pag. 147

TEVERO: Tevere - XI, 106; pag. 178

THOMAS D'AQUINO: San Tommaso d'Aquino, il più celebre filosofo e teologo del Medioevo - X, 99; pag. 161

TIFEO: mitico gigante - VIII, 70; pag. 126

TIMEO: opera di Platone - IV, 49; pag. 58

TITO: imperatore romano - VI, 92; pag. 96

TOBIA: personaggio biblico - IV, 48; pag. 58

TOLOMEO: Tolomeo XIV, re dell'Egitto, fratello di Cleopatra - VI, 69; pag. 95

TOMMA: San Tommaso d'Aquino (cfr. Thomas d'Aquino, Tommaso) - XII, 110; pag. 193

TOMMASO: San Tommaso d'Aquino (cfr. Thomas d'Aquino, Tomma) - XII, 144; pag. 196 - XIV, 6; pag. 215

TOMMASO: apostolo - XVI, 129; pag. 259

TORQUATO: Tito Manlio Torquato, console romano - VI, 46; pag. 91

TRESPIANO: borgo presso Firenze - XVI, 54; pag. 250

TRINACRIA: antico nome della Sicilia - VIII, 67; pag. 126

TRIVIA: Diana, qui indica la luna - XXIII, 26; pag. 360

TROIANI: XV, 126; pag. 243

TROMI: il terzo coro angelico - IX, 61; pag. 142 - XXVIII, 104; pag. 450

TRONTO: fiume dell'Abruzzo - VIII, 63; pag. 126

TUPINO: Topino, fiumicello presso Assisi - XI, 43; pag. 171

*

UBALDO: Ubaldo Baldassini, vescovo di Gubbio - XI, 44; pag. 171

UBERTIN DONATO: appartenente alla famiglia dei Donati - XVI, 119; pag. 258

UCCELLATOIO: monte presso Firenze - XV, 110; pag. 242

UGO DA SAN VITTORE: grande teologo della corrente mistica della Scolastica, del sec. XI-XII - XII, 133; pag. 196

UGHI: antica famiglia fiorentina - XVI, 88; pag. 255

ULISSE: celebre eroe greco - XXVII, 83; pag. 433

UNGHERIA: XIX, 142; pag. 308

URBANO: Urbano I, papa - XXVII, 44; pag. 426

URBISAGLIA: località presso Ancona - XVI, 73; pag. 254

*

VAIO: stemma araldico della nobile famiglia fiorentina dei Pigli - XVI, 103; pag. 257

VALDIGRIEVE: Val di Greve, in Toscana - XVI, 66; pag. 250

VARO: fiume della Liguria - VI, 58; pag. 95

VATICANO: colle di Roma, dove venne sepolto San Pietro - IX, 139; pag. 148

VECCHIO: Vecchietti, famiglia fiorentina guelfa - XV, 115; pag. 242

VERDE: Liri o Garigliano, fiume che segna il confine fra Lazio e Campania - VIII, 63; pag. 126

VERGINE: Maria, madre di Gesù (cfr. Maria) - XIII, 84; pag. 207

VERONICA: "vera icona" (vera immagine); il sudario di Gesù Cristo - XXXI, 104; pag. 496

VICENZA: IX, 47; pag. 138

VINEGIA: Venezia - XIX, 141; pag. 308

VIRGILIO: poeta latino - XVII, 19; pag. 264 - XXVI, 118; pag. 418

VIRTUDI: Virtù, il quinto coro angelico - XXVIII, 122; pag. 451

*

ZEFIRO: vento - XII, 47; pag. 187

Indice delle illustrazioni



- pag. 1 Miniatura (sec. XIV)
scuola probabilmente toscana
La Commedia, Paradiso
Parma, Biblioteca Palatina
Ms. Palat. 103 - f. 268 v
- Fregio del frontespizio
Miniatura (inizio sec. XVI)
scuola probabilmente lombarda
"Breviarium Romanum"
Napoli, Biblioteca Nazionale
Ms. I. B. 52 - f. 167 r
- Fregio del I canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Ashb. 827 - f. 240 r
- pag. 7 Miniatura (a. 1337)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Paradiso
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 1080 - f. 70 r
- pag. 8 Miniatura (prima metà sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Paradiso
Parma, Biblioteca Palatina
Ms. 3285 - f. 61 r
- pag. 9 Miniatura (a. 1398)
scuola fiorentina
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Tempi I - f. 62 r
- pag. 10 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 129 r
- pag. 11 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 130 r
- pag. 12-13 Miniatura (sec. XV)
attribuita al "MAESTRO FRANÇOIS"
"De Civitate Dei" di Sant'Agostino
Parigi, Biblioteca di Sainte-Geneviève
Ms. 246 - f. 406 r
- pag. 14 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 129 v; f. 130 r

pag. 16 Miniatura (fine sec. XIV)
La Commedia, Paradiso
Madrid, Biblioteca Nazionale
Vir. 23-2 - f. 151 v

pag. 17 Miniatura (sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Ashb. 827 - f. 240 r

Miniatura (fine sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Med. Palat. 74 - f. 4 r

pag. 18 Miniatura (sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Paradiso
Roma, Biblioteca Corsiniana
Ms. 49. G. 3 - f. 63 r

pag. 19 Miniatura (sec. XIV)
scuola fiorentina
La Commedia, Paradiso
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Barb. Lat. 4112 - f. 141 r

pag. 20 Miniatura (sec. XIV)
scuola napoletana
La Commedia, Paradiso
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 113 r

Fregio del II canto
Miniatura (inizio sec. XV)
scuola fiorentina tardo-gotica
"Breviarium secundum regulam Sancti Benedicti"
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Conv. Soppr. 457 - f. 334 v

pag. 23 Miniatura (inizio sec. XVI)
scuola francese
La Commedia, Paradiso
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. N. A. F. 4530 - f. 11 v

pag. 25 Miniatura (sec. XIV)
scuola italiana
"Roman de Troie" di Benoit de Sainte-Maure
tradotto in latino da Guido delle Colonne
Madrid, Biblioteca Nazionale
Ms. 17805 - f. 18 r; f. 20 v

pag. 26 Miniatura (sec. XV)
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Plut. 40.1 - f. 215 v
foto Bevilacqua

pag. 27 Miniatura (sec. XIV)
scuola napoletana
La Commedia, Paradiso
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 49 r

pag. 28- Affresco
29 Giotto (c. 1266-1337)
"Giudizio Universale"
Padova, Cappella degli Scrovegni
(particolari)
foto Agenzia Arte e Colore

pag. 30- Miniatura (sec. XIV)
31 scuola tedesca
"Dialogo della filosofia" di Wilhelmus
Madrid, Biblioteca Nazionale
Ms. Res. 28 - f. 47 r; f. 20 v; f. 28 r

pag. 32 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 131 r

pag. 33 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 132 r

pag. 34- Miniatura (sec. XV)
35 scuola fiamminga
"Liber Floridus" di Lambertus
Chantilly, Museo Condé
Ms. 724 - f. 63 r; f. 63 v; f. 64 r; f. 64 v

pag. 36 Miniatura (sec. XIV)
scuola probabilmente padovana
"L'Acerba" di Cecco d'Ascoli
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Plut. 40.52 - f. 2 r
foto Bevilacqua

Fregio del III canto
Miniatura (sec. XIV-XV)
scuola lombarda
"Heures d'Isabelle de Castille"
L'Aja, Biblioteca Reale
Ms. 76.F. 6 - f. 43 v

pag. 39 Miniatura (sec. XV)
scuola lombarda tardo-gotica
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. B. R. 39 - f. 298 r; f. 306 v

pag. 40 Disegno (c. 1480-1490)
SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
La Commedia, Paradiso
Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato

pag. 42 Miniatura (sec. XIV)
scuola napoletana
La Commedia, Paradiso
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 117 r

pag. 43 Miniatura (sec. XIV)
scuola napoletana
La Commedia, Paradiso
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 118 v



pag. 44- Affresco
45 PIETRO CAVALLINI (sec. XIII-XIV)
"Giudizio Universale"
Roma, Chiesa di Santa Cecilia in Trastevere
(particolare)

pag. 46- Miniatura (sec. XV)
47 GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 133 r; f. 134 r

pag. 48 Affresco
GIOTTO (c. 1266-1337)
"Santa Chiara"
Firenze, Chiesa di Santa Croce
Cappella Bardi

pag. 49 Affresco
SIMONE MARTINI (c. 1285-1344)
"Santa Chiara"
Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco
Cappella di San Martino

pag. 50 Miniatura (inizio sec. XVI)
scuola francese
La Commedia, Paradiso
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. N. A. F. 4530 - f. 20 v

pag. 51 Miniatura (inizio sec. XVI)
scuola francese
La Commedia, Paradiso
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. N. A. F. 4530 - f. 26 v

pag. 52 Miniatura (fine sec. XIV)
scuola toscana
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Med. Palat. 74 - f. 38 r

Fregio del IV canto
Miniatura (inizio sec. XV)
"Breviarium secundum regulam Sancti Benedicti"
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Conv. Soppr. 457 - f. 443 v

pag. 55 Miniatura (sec. XV)
scuola lombarda tardo-gotica
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. B. R. 39 - f. 308 v

pag. 57 Dipinto su tavola
FRANCESCO TRAINI (prima metà sec. XIV)
"Apoteosi di San Tommaso"
Pisa, Chiesa di Santa Caterina
(particolare)

pag. 58- Affresco
59 attribuito a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
"I mesi e le occupazioni dei mesi"
Padova, Palazzo della Ragione
(particolari)

pag. 60- Dipinto su tavola
61 GIOVANNI DI PAOLO (c. 1399-1482)
"Il Paradiso"
New York, Metropolitan Museum of Art
Fondo Rogers

pag. 62- Miniatura (sec. XV)
63 attribuita al "MAESTRO FRANÇOIS" e alla sua scuola
"De Civitate Dei" di Sant'Agostino
L'Aja, Museo Meermanno Westreenianum
Ms. 10. A. 11 - f. 192 v; f. 329 r; f. 330 r

pag. 64 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 135 r

Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 136 r

pag. 67 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 132 v; f. 134 r

pag. 68 Miniatura (sec. XV)
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Plut. 40.1 - f. 219 r
foto Bevilacqua

Fregio del V canto
Miniatura (sec. XIV)
Cesena, Biblioteca Malatestiana
Ms. D. XXV. 3 - f. 3 r

pag. 71 Miniatura (sec. XV)
scuola lombarda tardo-gotica
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. B. R. 39 - f. 313 v

pag. 72- Miniatura (metà sec. XIV)
73 scuola probabilmente senese
"Regula Hospitalis S. Spiritus in Saxia de Urbe"
Roma, Archivio di Stato
Ms. S. Spirito I - f. 216 v; f. 80 v; f. 92 v; f. 91 v

pag. 74- Miniatura (sec. XIV)
75 attribuita a NICCOLÒ DA BOLOGNA
"Concordantia discordantium canonum" di Graziano
Ginevra, Biblioteca Pubblica e Universitaria
Ms. Lat. 60 - f. 278 r

pag. 76- Dipinto su tavola
77 PIERRO LORENZETTI (? - c. 1348)
"Storie della vita della Beata Umiltà"
Firenze, Galleria degli Uffizi
(particolari)

pag. 78 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 137 r

pag. 79 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 138 r

pag. 80- Disegni (c. 1480-1490)
81 SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
La Commedia, Paradiso
Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato

pag. 82- Miniatura (inizio sec. XVI)
83 scuola francese
La Commedia, Paradiso
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. N. A. F. 4530 - f. 34 v; f. 40 v

pag. 84 Miniatura (metà sec. XI)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 136 v

Fregio del VI canto
Miniatura (inizio sec. XV)
scuola fiorentina tardo-gotica
"Breviarium secundum regulam Sancti Benedicti"
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Conv. Soppr. 457 - f. 334 v

pag. 87 Miniatura (sec. XV)
"De cosmographia liber"
Oxford, Bodleian Library
Ms. Canon. Misc. 378 - f. 2 r

pag. 89 Affresco
ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"La Glorificazione della Sapienza"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolare)

pag. 90- Miniatura (a. 1373)
91 NICCOLÒ DA BOLOGNA
"Faisaglia" di Lucano
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 691 - f. 119 r; f. 86 v

pag. 92- Mosaico (sec. VI)
93 scuola bizantina
"Giustiniano reca doni alla chiesa"
Ravenna, Basilica di San Vitale

pag. 94 Miniatura (sec. XII)
"Liber Floridus" di Lamberto
Gand, Biblioteca dell'Università
Ms. 92 - f. 138 v

pag. 96- Miniatura (sec. XIV)
97 scuola giottesca
La Commedia, Paradiso
Venezia, Biblioteca Marciana
Ms. 276 Cl IX - f. 56 v

pag. 98- Miniatura (sec. XV)
99 GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 139 r

pag. 99 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 140 r

pag. 100 Miniatura (sec. XIV)
scuola napoletana
La Commedia, Paradiso
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 124 v

Fregio del VII canto
Miniatura (seconda metà sec. XV)
GUGLIELMO GIRALDI
"Biblia Sacra" ("Bibbia della Certosa")
Ferrara, Museo di Schifanoia
Ms. 1 - vol. II - f. 75 r

pag. 103 Miniatura (fine sec. XIV)
scuola probabilmente toscana
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Med. Palat. 74 - f. 52 r

pag. 105 Dipinto su tavola
PACINO DI BUONAGUIDA (prima metà sec. XIV)
"L'Albero della Croce"
Firenze, Galleria dell'Accademia

pag. 106- Miniatura (sec. XV)
107 GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 141 r

pag. 108- Dipinto su tavola
109 BEATO ANGELICO (c. 1387-1455)
"Cristo in gloria"
Londra, National Gallery

pag. 110 Mosaico (sec. XIII)
scuola bizantina
"L'albero del bene e del male nel paradiso terrestre"
Venezia, Basilica di San Marco - Atrio
Cupola della Creazione e del Peccato originale

pag. 111 Mosaico (sec. XIII)
scuola bizantina
"La cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre"
Venezia, Basilica di San Marco - Atrio
Cupola della Creazione e del Peccato originale



pag. 112-113 Mosaico (sec. XIII)
scuola bizantina
"Crocifissione"
Venezia, Basilica di San Marco
Volta ovest della cupola centrale

pag. 114 Miniatura (sec. XII)
"Liber Floridus" di Lamberto
Gand, Biblioteca dell'Università
Ms. 92 - f. 88 r

pag. 115 Miniatura (sec. XII)
"Liber Floridus" di Lamberto
Gand, Biblioteca dell'Università
Ms. 92 - f. 52 r

pag. 116 Miniatura (inizio sec. XVI)
scuola francese
La Commedia, Paradiso
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. N. A. F. 4530 - f. 47 v

Fregio dell'VIII canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola probabilmente toscana
La Commedia, Paradiso
Parma, Biblioteca Palatina
Ms. Palat. 103 - f. 269 r

pag. 119 Miniatura (sec. XIV)
"Arte amatoria" di Ovidio
Bergamo, Biblioteca Civica
Ms. Δ I. 34 - f. I r

pag. 120-121 Miniatura (sec. XV)
attribuita al "MAESTRO FRANÇOIS" e alla sua scuola
"De Civitate Dei" di Sant'Agostino
L'Aja, Museo Meermanno Westreenianum
Ms. 10.A. 11 - f. 283 r; f. 41 r

pag. 122 Miniatura (sec. XIV)
scuola napoletana
La Commedia, Paradiso
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 126 v

pag. 123 Miniatura (sec. XIV)
scuola napoletana
La Commedia, Paradiso
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 127 r

pag. 124-125 Miniatura (sec. XV)
scuola lombarda
"De Sphaera" di Leonardo Dati
Modena, Biblioteca Estense
Ms. α. X. 2.14 [Lat. 209] - f. 11 r

pag. 126 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 142 r

pag. 127 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 143 r

pag. 129 Miniatura (a. 1460 circa)
SIMON MARMION
"Les sept Ages du monde"
Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio
Ms. 9047 - f. 12 r

pag. 130-131 Miniatura (sec. XIV)
scuola bolognese
"Decretales"
Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca
Ms. 2042 [Jur. Can. 5] - f. 116 v; f. 117 r

pag. 132 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 141 r

Fregio del IX canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola napoletana
"Biblia Sacra"
Torino, Biblioteca già Reale
Ms. Var. 175 - f. 375 v

pag. 135 Miniatura (sec. XV)
scuola lombarda tardo-gotica
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. B. R. 39 - f. 341 v

pag. 136 Miniatura (sec. XIV)
scuola giottesca
La Commedia, Paradiso
Venezia, Biblioteca Marciana
Ms. 276 Cl. IX - f. 59 v

pag. 137 Miniatura (sec. XIV)
scuola giottesca
La Commedia, Paradiso
Venezia, Biblioteca Marciana
Ms. 276 Cl. IX - f. 59 v

pag. 138 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 144 r

pag. 139 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 145 r

pag. 140-141 Mosaico
attribuito a COPPO DI MARCOVALDO (seconda metà sec. XIII)
"Giudizio Universale"
Firenze, Battistero di San Giovanni
(particolare)



- pag. 143 Mosaico (sec. XIV)
scuola bizantina
"La raffigurazione dei Serafini"
Venezia, Basilica di San Marco
Cupola del Battistero
- pag. 144 Miniatura (inizio sec. XV)
scuola francese
"Le livre de Jean Boccace
des cas de nobles hommes et femmes"
Ginevra, Biblioteca Pubblica e Universitaria
Ms. Fr. 190 - f. 59 v
- Miniatura (inizio sec. XV)
scuola francese
"Le livre de Jean Boccace
des cas de nobles hommes et femmes"
Ginevra, Biblioteca Pubblica e Universitaria
Ms. Fr. 190 - f. 28 r
- pag. 146-147 Miniatura (sec. XIV)
scuola bolognese
"Summa iuris canonici"
Montpellier, Biblioteca della Facoltà di Medicina
Ms. H. 9 - f. 6 v; f. 186 v; f. 70 r
- pag. 148 Miniatura (sec. XIV)
scuola napoletana
La Commedia, Paradiso
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 129 r
- Fregio del X canto
Miniatura (sec. XIV)
NICCOLÒ DA BOLOGNA
Bologna, Collegio di Spagna
Ms. A. II. 6
- pag. 151 Miniatura (a. 1474-1482)
scuola ferrarese
La Commedia, Paradiso
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 223 v
- pag. 152 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 146 r
- pag. 153 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 147 r
- pag. 154 Dipinto su tavola (prima metà sec. XV)
scuola senese
"Angeli che danzano davanti al Sole"
Chantilly, Museo Condé
- pag. 156-157 Affresco
ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"La Glorificazione della Sapienza"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolare)



- pag. 158-159 Affresco
ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"La Glorificazione della Sapienza"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolare)
- pag. 160-161 Affresco
ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"La Glorificazione della Sapienza"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolari)
- pag. 162-163 Affresco
ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"La Glorificazione della Sapienza"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolari)
- pag. 164 Miniatura (sec. XV)
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Plut. 40.1 - f. 251 r
foto Bevilacqua
- Fregio dell'XI canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola di PACINO DI BUONAGUIDA
"Bibbia Sacra"
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 2139 - f. 401 r
- pag. 167 Affresco
CIMABUE (c. 1240-1302)
"Madonna in trono con Angeli e Santi"
Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco
(particolare)
- pag. 168 Dipinto su tavola
BONAVENTURA BERLINGHIERI (sec. XIII)
"San Francesco e sei storie della sua vita"
Pescia, Chiesa di San Francesco
- pag. 169 Dipinto su tavola
Ignoto maestro fiorentino (sec. XIII)
"San Francesco e altri santi"
Firenze, Chiesa di Santa Croce
Cappella Bardi
- pag. 170 Affresco
GIOTTO (c. 1266-1337)
"San Francesco dona il mantello al cavaliere povero"
Assisi, Basilica Superiore di San Francesco
- pag. 171 Affresco
GIOTTO (c. 1266-1337)
"San Francesco rinuncia ai beni terreni"
Firenze, Chiesa di Santa Croce
Cappella Bardi
- pag. 172-173 Affresco
attribuito ad aiuti di GIOTTO (c. 1266-1337)
"Trionfo di San Francesco"
Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco
(particolare)

pag. 174 Affresco
attribuito ad aiuti di GIOTTO (c. 1266-1337)
"Le mistiche nozze di San Francesco con la Povertà"
Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco
(particolare)

pag. 175 Affresco
attribuito ad aiuti di GIOTTO (c. 1266-1337)
"L'allegoria dell'ubbidienza francescana"
Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco
(particolare)

Affresco
attribuito ad aiuti di GIOTTO (c. 1266-1337)
"L'allegoria della castità francescana"
Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco
(particolare)

pag. 176 Affresco
GIOTTO (c. 1266-1337)
"San Francesco sostiene la Chiesa crollante"
Assisi, Basilica Superiore di San Francesco

pag. 177 Affresco
GIOTTO (c. 1266-1337)
"Il pontefice Innocenzo III
approva la regola francescana"
Assisi, Basilica Superiore di San Francesco

Affresco
GIOTTO (c. 1266-1337)
"San Francesco presenta
la regola al pontefice Onorio III"
Firenze, Chiesa di Santa Croce - Cappella Bardi
(particolare)

pag. 178 Dipinto su tavola
STEFANO DI GIOVANNI detto
"IL SASSETTA" (c. 1392-1450)
"San Francesco riceve le stimmate"
Londra, National Gallery

pag. 179 Dipinto su tavola
STEFANO DI GIOVANNI detto
"IL SASSETTA" (c. 1392-1450)
"Le mistiche nozze di San Francesco
con la Castità, la Povertà, l'Umità"
Chantilly, Museo Condé

pag. 180 Affresco
GIOTTO (c. 1266-1337)
"Morte di San Francesco"
Firenze, Chiesa di Santa Croce
Cappella Bardi
(particolare)

Fregio del XII canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola napoletana
"Biblia Sacra"
Torino, Biblioteca già Reale
Ms. Var. 175 - f. 494 r

pag. 183 Dipinto su tavola
ANDREA ORCAGNA (seconda metà sec. XIV)
"San Tommaso d'Aquino
in estasi mentre canta la messa"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella Strozzi
(particolare)

pag. 185 Dipinto su tavola (fine sec. XIII)
scuola campana
"San Domenico e dodici fatti della sua vita"
Napoli, Galleria Nazionale

pag. 186-187 Dipinto su tavola
FRANCESCO TRAINI (prima metà sec. XIV)
"Apoteosi di San Tommaso"
Pisa, Chiesa di Santa Caterina
(con particolare)

pag. 188-189 Dipinto su tavola
ANDREA ORCAGNA (seconda metà sec. XIV)
"Cristo consegna il libro della Sapienza
a San Tommaso d'Aquino"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella Strozzi

pag. 190-191 Dipinto su tavola
BEATO ANGELICO (c. 1387-1455)
"Santi e Sante domenicani"
Londra, National Gallery
(particolari della predella "Cristo in gloria")

pag. 193 Affresco
ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"Missione e Trionfo della Chiesa"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolare)

pag. 194 Miniatura (sec. XIII)
scuola bolognese con caratteri bizantineggianti
"Summa contra Gentiles" di San Tommaso d'Aquino
Cesena, Biblioteca Malatestiana
Ms. D. XVI. 3. - f. 2 r

Miniatura (sec. XIV)
scuola bolognese
"Summa Theologica" di San Tommaso d'Aquino
Padova, Biblioteca Capitolare
Ms. B. 28 - f. 1 r

pag. 195 Miniatura (inizio sec. XIV)
scuola bolognese
"Antiphonarium"
Bologna, Museo Civico
Ms. 516 - f. 229 r

pag. 196 Miniatura (sec. XIV)
scuola probabilmente dell'Italia settentrionale
"Acta Sancti Dominici pictis imaginibus adornata"
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 8541 - f. 90 v

Fregio del XIII canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola probabilmente dell'Italia settentrionale
"Acta S.S. pictis imaginibus adornata"
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 8541 - f. 4 v

pag. 198 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 152 r

pag. 200 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 148 r

pag. 201 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 149 r

Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 150 r

pag. 203 Mosaico (sec. XIV)
scuola bizantina
"Il Redentore circondato dalle nove gerarchie angeliche"
Venezia, Basilica di San Marco
Cupola del Battistero

pag. 204-205 Dipinto su tavola
NICCOLÒ E GIOVANNI (metà sec. XIII)
"Giudizio Universale"
Roma, Pinacoteca Vaticana
(particolare)

pag. 206-207 Miniatura (a. 1110 circa)
scuola parigina
"Bible historiale" di Guiard des Moulins
Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio
Ms. 9001 - f. 19 r

pag. 208 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 149 r; f. 149 v

pag. 210 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 151 r

pag. 211 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 153 r

pag. 212 Miniatura (sec. XV)
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Plut. 40,1 - f. 276 v
foto Bevilacqua

Fregio del XIV canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola napoletana
"Biblia Sacra"
Torino, Biblioteca già Reale
Ms. Var. 175 - f. 469 r

pag. 215 Miniatura (fine sec. XIV)
scuola probabilmente toscana
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Med. Palat. 74 - f. 168 r

pag. 217 Dipinto su tavola
attribuito a un ignoto pittore
fiorentino conosciuto con il nome
di "MAESTRO DEL BAMBINO VISPO" (prima metà sec. XV)
"Giudizio Universale"
Monaco, Pinacoteca d'Arte Antica

pag. 218 Dipinto su tavola
BEATO ANGELICO (c. 1387-1455)
"Giudizio Universale"
Firenze, Museo San Marco
(particolare)

pag. 219 Dipinto su tavola
BEATO ANGELICO (c. 1387-1455)
"Giudizio Universale"
Catania, Museo Comunale
(particolare)

pag. 220-221 Dipinto su tavola
BEATO ANGELICO (c. 1387-1455)
"Giudizio Universale"
Catania, Museo Comunale
(particolare)

pag. 222-223 Dipinto su tavola
GIOTTO (c. 1266-1337) e scolari
"Incoronazione della Vergine"
Firenze, Chiesa di Santa Croce
Cappella Baroncelli
(particolari)

pag. 224 Mosaico (metà sec. V)
scuola ellenistico-romana
"La croce della Redenzione"
Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia
Cupola
(particolare)

pag. 225 Mosaico (sec. VI)
scuola ravennate
"Angeli che sorreggono il globo con la croce"
Ravenna, Basilica di San Vitale

pag. 226 Mosaico (metà sec. V)
scuola ellenistico-romana
"Il trono della divinità"
Ravenna, Battistero della Cattedrale
Cupola

pag. 228 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 154 r



Fregio del XV canto
Miniatura (sec. XV)
scuola probabilmente toscana
"De Civitate Dei" di Sant'Agostino
Rimini, Biblioteca Gambalunga
Ms. A. I. 2 - f. 226 v

pag. 231 Miniatura (sec. XIV)
scuola giottesca
La Commedia, Paradiso
Venezia, Biblioteca Marciana
Ms. 276 Cl. IX - f. 65 r

pag. 233 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 155 r

Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 156 r

pag. 234-235 Miniatura (inizio sec. XVI)
scuola francese
La Commedia, Paradiso
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. N. A. F. 4119 - f. 88 v; f. 82 v

pag. 236-237 Affresco
AMBROGIO LORENZETTI (?-c. 1348)
"Allegoria del Buon Governo"
Siena, Palazzo Pubblico
(particolare)
foto Bevilacqua

pag. 238-239 Affresco
AMBROGIO LORENZETTI (?-c. 1348)
"Il Buon Governo in città"
Siena, Palazzo Pubblico
(particolari)
foto Bevilacqua

pag. 240-241 Affresco
AMBROGIO LORENZETTI (?-c. 1348)
"Il Buon Governo in campagna"
Siena, Palazzo Pubblico
(particolari)
foto Bevilacqua

pag. 242-243 Affresco
AMBROGIO LORENZETTI (?-c. 1348)
"Allegoria del Buon Governo"
Siena, Palazzo Pubblico
(particolari)
foto Bevilacqua

pag. 244 Affresco
AMBROGIO LORENZETTI (?-c. 1348)
"Allegoria del Buon Governo"
Siena, Palazzo Pubblico
(particolare)
foto Bevilacqua

Fregio del XVI canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola napoletana
"Biblia Sacra"
Torino, Biblioteca già Reale
Ms. Var. 175 - f. 494 r

pag. 247 Miniatura (sec. XV)
scuola lombarda tardo-gotica
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. B.R. 39 - f. 374 v

pag. 249 Miniatura (sec. XIV)
scuola fiorentina
"Cronica" di Giovanni Villani
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Chig. L. VIII. 296 - f. 29 r; f. 14 r

pag. 250 Dipinto su tavola (a. 1385)
Ignoto pittore senese
"Il Governo restaurato tiene a freno i cittadini"
Copertina in legno di una Biccherna
Siena, Archivio di Stato

pag. 251 Dipinto su tavola
AMBROGIO LORENZETTI (?-c. 1348)
"Allegoria del Buon Governo"
Copertina in legno di una Gabella
Siena, Archivio di Stato

pag. 252-253 Affresco
AMBROGIO LORENZETTI (?-c. 1348)
"Allegoria del Buon Governo"
Siena, Palazzo Pubblico
(particolari)
foto Bevilacqua

pag. 254-255 Miniatura (sec. XIV)
MAESTRO DEL BIADAILO
"Specchio umano" di Domenico Lenzi
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Tempi 3 - f. 6 v; f. 7 r

pag. 256 Miniatura (a. 1342)
scuola di LIPPO VANNI (sec. XIV)
"Statuto della Mercanzia"
Siena, Archivio di Stato

pag. 256-257 Miniatura (a. 1339)
scuola bolognese di derivazione giottesca
"Matricola dei Drappieri"
Bologna, Museo Civico
Ms. 634 - f. 1 r

pag. 257 Miniatura (a. 1343)
scuola fiorentina
"Matricola dei Notai"
Perugia, Biblioteca Augusta
Ms. 972 - f. 3 v

pag. 258-259 Miniatura (sec. XIV)
scuola fiorentina
"Cronica" di Giovanni Villani
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Chig. L. VIII. 296 - f. 54 v; f. 55 r

pag. 260 Miniatura (sec. XV)
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Plut. 40, I - f. 270 r
foto Bevilacqua

Fregio del XVII canto
 Miniatura (inizio sec. XV)
 scuola fiorentina tardo-gotica
 "Breviarium secundum regulam Sancti Benedicti"
 Firenze, Biblioteca Laurenziana
 Ms. Conv. Soppr. 457 - f. 334 v

pag. 263 Miniatura (sec. XV)
 GIOVANNI DI PAOLO
 La Commedia, Paradiso
 Londra, British Museum
 Ms. Yates Thompson 36 - f. 158 r

pag. 264-265 Miniatura (sec. XV)
 La Commedia, Paradiso
 Firenze, Biblioteca Laurenziana
 Ms. Plut. 40.1 - f. 277 r; f. 273 r
 foto Bevilacqua

pag. 266-267 Miniatura (sec. XV)
 GIOVANNI DI PAOLO
 La Commedia, Paradiso
 Londra, British Museum
 Ms. Yates Thompson 36 - f. 157 r

pag. 267 Miniatura (sec. XV)
 GIOVANNI DI PAOLO
 La Commedia, Paradiso
 Londra, British Museum
 Ms. Yates Thompson 36 - f. 159 r

pag. 268-269 Dipinto su tavola
 DOMENICO DI MICHELINO (a. 1417-1491)
 "Dante e i tre regni"
 Firenze, Chiesa di Santa Maria del Fiore
 (particolare)

pag. 270-271 Disegni (c. 1480-1490)
 SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
 La Commedia, Paradiso
 Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato

pag. 272-273 Miniatura (sec. XIV)
 scuola napoletana
 La Commedia, Paradiso
 Holkham Hall, Lord Leicester Library
 Ms. Holkham 514 - f. 133 r; f. 134 v

pag. 275 Affresco
 attribuito a un ignoto pittore
 fiorentino (prima metà sec. XIV)
 Firenze, Orfanotrofo del Bigallo
 (particolare)

pag. 276 Miniatura (inizio sec. XVI)
 scuola francese
 La Commedia, Paradiso
 Parigi, Biblioteca Nazionale
 Ms. N. A. F. 4119 - f. 95 r

Fregio del XVIII canto
 Miniatura (seconda metà sec. XV)
 GUGLIELMO GIRALDI
 "Biblia Sacra" ("Bibbia della Certosa")
 Ferrara, Museo di Schifanoia
 Ms. 1 - vol. IV - f. 162 v

pag. 279 Miniatura (inizio sec. XVI)
 scuola francese
 La Commedia, Paradiso
 Parigi, Biblioteca Nazionale
 Ms. N. A. F. 4119 - f. 101 v

pag. 280-281 Miniatura (seconda metà sec. XIV)
 scuola francese
 "Grandes Chroniques de France"
 Parigi, Biblioteca Nazionale
 Ms. Fr. 2813 - f. 116 v; f. 121 r; f. 114 v; f. 124 r

pag. 283 Miniatura (a. 1337)
 scuola parigina
 "Roman de Godefroi de Bouillon"
 Parigi, Biblioteca Nazionale
 Ms. Fr. 22495 - f. 69 v; f. 229 v; f. 286 v

pag. 284-285 Miniatura (sec. XV)
 scuola lombarda
 "De Sphaera" di Leonardo Dati
 Modena, Biblioteca Estense
 Ms. α. X. 2.14 [Lat. 209] - f. 5 v; f. 6 r

pag. 286 Miniatura (sec. XV)
 GIOVANNI DI PAOLO
 La Commedia, Paradiso
 Londra, British Museum
 Ms. Yates Thompson 36 - f. 160 r

pag. 287 Miniatura (sec. XV)
 GIOVANNI DI PAOLO
 La Commedia, Paradiso
 Londra, British Museum
 Ms. Yates Thompson 36 - f. 161 r

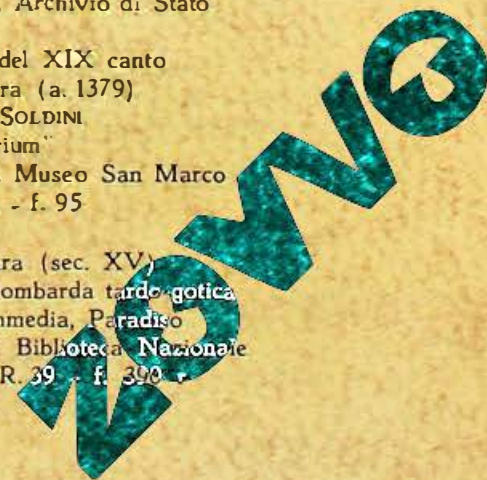
pag. 289 Affresco
 AMBROGIO LORENZETTI (?-c. 1348)
 "Allegoria del Buon Governo"
 Siena, Palazzo Pubblico
 (particolare)
 foto Bevilacqua

pag. 290-291 Miniatura (a. 1376)
 scuola parigina
 "Etica Nicomachea" di Aristotile
 Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio
 Ms. 9505-9506 - f. 89 r

pag. 292 Dipinto su tavola
 attribuito a uno dei migliori
 seguaci di GIOTTO (c. 1266-1337)
 "San Giovanni Battista circondato dai fiorini d'oro"
 Copertina di un codice contenente, in latino
 e in volgare italiano, la costituzione e i nuovi
 ordinamenti dell'associazione dei "monetieri"
 Firenze, Archivio di Stato

Fregio del XIX canto
 Miniatura (a. 1379)
 PAOLO SOLDINI
 "Psalterium"
 Firenze, Museo San Marco
 Ms. s.s. - f. 95

pag. 295 Miniatura (sec. XV)
 scuola lombarda tardo-gotica
 La Commedia, Paradiso
 Firenze, Biblioteca Nazionale
 Ms. B. R. 39 - f. 390 r



- pag. 296-297 Miniatura (sec. XV)
scuola fiamminga
"Etica Nicomachea" di Aristotile
Rouen, Biblioteca Municipale
Ms. I. 2 - l. 71 v; f. 93 r
- pag. 299 Affresco
GIOTTO (c. 1266-1337)
"Allegoria della giustizia"
Padova, Cappella degli Scrovegni
foto Agenzia Arte e Colore
- pag. 300-301 Dipinto su tavola
BEATO ANGELICO (c. 1387-1455)
"Giudizio Universale"
Firenze, Museo San Marco
(particolare)
- pag. 302-303 Miniatura (sec. XIV)
scuola napoletana
La Commedia, Paradiso
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 136 v
- pag. 304-305 Miniatura (sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 159 r; f. 160 r; f. 159 r
- pag. 306 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 162 r
- pag. 307 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 163 r
- pag. 308 Miniatura (sec. XV)
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Plut. 40.1 - f. 283 r
foto Bevilacqua
- Fregio del XX canto
Miniatura (sec. XIV)
"Biblia"
Assisi, Biblioteca Comunale
Ms. 16 - f. 2 r
- pag. 311 Miniatura (sec. XV)
scuola francese
"Œuvres poétiques" di Christine de Pisan
Londra, British Museum
Ms. Harley 4431 - f. 189 v
- pag. 312-313 Dipinto su tavola
GIOVANNI DI PAOLO (c. 1399-1482)
"Fuga in Egitto"
Siena, Pinacoteca
(particolari)



- pag. 314 Miniatura (sec. XV)
scuola francese del Nord
"Fleur des histoires" di Jean Mansel
Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio
Ms. 9232 - f. 295 v
- pag. 316-317 Miniatura (inizio sec. XVI)
scuola francese
La Commedia, Paradiso
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. N. A. F. 4119 - f. 112 v; f. 107 r
- pag. 319 Miniatura (sec. XV)
scuola francese
"Compendion Historial" di Henry Rommain
Chantilly, Museo Condé
Ms. 282 - f. 209 v
- pag. 320-321 Dipinto su tavola
JACOPO DA BOLOGNA (sec. XIV)
"San Gregorio Magno ottiene da Dio la salvezza dell'imperatore Traiano"
Bologna, Pinacoteca Nazionale
(particolari di un polittico)
- pag. 323 Dipinto su tavola
attribuito alla scuola di JEAN VAN EYCK (c. 1400-c. 1441)
"La fonte della Grazia"
Madrid, Museo del Prado
- pag. 324 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 164 r
- Fregio del XXI canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola napoletana
"Biblia Sacra"
Torino, Biblioteca già Reale
Ms. Var. 175 - f. 469 r
- pag. 327 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 165 r
- pag. 328-329 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 166 r
- Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 167 r
- pag. 330-331 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 163 v; f. 164 r

- pag. 332-333 Miniatura (sec. XV)
scuola lombarda
"De Sphaera" di Leonardo Dati
Modena, Biblioteca Estense
Ms. α X. 2. 14 [Lat. 209] - f. 4 v; f. 5 r
- pag. 334-335 Dipinto su tavola
GHERARDO STARNINA (c. 1354-1413)
"Tebaide"
Firenze, Galleria degli Uffizi
(particolari)
- pag. 336-337 Affresco
attribuito al "MAESTRO
DEL TRIONFO DELLA MORTE" (metà sec. XIV)
"Trionfo della Morte"
Pisa, Camposanto Monumentale
(particolari)
foto Bevilacqua
- pag. 338-339 Dipinto su tavola
attribuito a un ignoto maestro catalano
conosciuto con il nome di
"MAESTRO DI RUBIÒ" (seconda metà sec. XIV)
"Storie di Sant'Antonio abate"
Barcellona, Museo d'Arte Catalana
- pag. 340 Miniatura (sec. XIV)
scuola napoletana
La Commedia, Paradiso
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 140 v
- Fregio del XXII canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola di PACINO DI BUONAGUIDA
"Biblia Sacra"
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 2139 - f. 169 r
- pag. 343 Miniatura (sec. XI)
scuola cassinese
"Martyrologium Casinense"
Napoli, Biblioteca Nazionale
Ms. VIII. C. 4 - f. 93 r
- pag. 344-345 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a JACOPO DEL CASENTINO
e al "MAESTRO DELLE EPIGRI DOMENICANE"
"Missale Romanum"
Firenze, Seminario del Cestello
Ms. s.s. - f. 225 r
- pag. 346-347 Affresco
SPINELLO ARETINO (seconda metà sec. XIV)
"Storie di San Benedetto"
Firenze, Basilica di San Miniato al Monte
- pag. 348-349 Affresco
SPINELLO ARETINO (seconda metà sec. XIV)
"Storie di San Benedetto"
Firenze, Basilica di San Miniato al Monte
(particolari)
- pag. 350-351 Dipinto su tavola
LORENZO MONACO (c. 1370-c. 1425)
"Storie di San Benedetto"
Londra, National Gallery
(particolari di una predella)



- pag. 352-353 Dipinto su tavola
SANO DI PIETRO (a. 1406-1481)
"Un miracolo di San Benedetto"
Badia a Isola, Chiesa
dei S.S. Salvatore e Citino
(particolari della predella della pala
"Madonna col Bambino e Santi")
- pag. 354 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 168 r
- pag. 354-355 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 169 r
- pag. 356 Miniatura (sec. XIV)
scuola napoletana
La Commedia, Paradiso
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 141 r
- Fregio del XXIII canto
Miniatura (sec. XV)
LORENZO MONACO e scuola
"Antiphonarium"
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Cor. 8 - f. 76 r
- pag. 359 Mosaico (sec. VI)
scuola bizantino-ravennate
"Il Redentore nella gloria del paradiso"
Ravenna, Basilica di San Vitale
- pag. 361 Mosaico
attribuito a
COPPO DI MARCOVALDO (seconda metà sec. XIII)
"Giudizio Universale"
Firenze, Battistero di San Giovanni
(particolare)
- pag. 362 Dipinto su tavola
GIOTTO (c. 1266-1337)
"Cristo in cattedra"
Roma, Pinacoteca Vaticana
- pag. 364-365 Dipinto su tavola
GIOTTO (c. 1266-1337) e scolari
"Incoronazione della Vergine"
Firenze, Chiesa di Santa Croce
Cappella Baroncelli
- pag. 366-367 Affresco
ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"Missione e Trionfo della Chiesa"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolari)
- pag. 368 Dipinto su tavola
LORENZO MONACO (c. 1370-c. 1425)
"Incoronazione della Vergine"
Londra, National Gallery
(particolare)

pag. 369 Dipinto su tavola
LORENZO MONACO (c. 1370-c. 1425)
"Incoronazione della Vergine"
Firenze, Galleria degli Uffizi
(particolare)

pag. 370 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 170 r

pag. 371 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 171 r

pag. 372 Disegno (c. 1480-1490)
SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
La Commedia, Paradiso
Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato

Fregio del XXIV canto
Miniatura (sec. XIV)
"Biblia Sacra"
Bologna, Collegio di Spagna
Ms. B.II.4 - f. 85 r

pag. 375 Miniatura (sec. XV)
scuola lombarda tardo-gotica
La Commedia, Paradiso
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. B.R. 39 - f. 412 r

pag. 376-377 Mosaico (metà sec. V)
scuola ellenistico-romana
Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia
(particolari)

pag. 378-379 Mosaico (metà sec. V)
scuola ellenistico-romana
Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia
(particolari)

pag. 380-381 Dipinto su tavola
AMBROGIO LORENZETTI (?-c. 1348)
"La Maestà"
Massa Marittima, Palazzo Comunale
(particolari)

pag. 383 Affresco
GIOTTO (c. 1266-1337)
"Allegoria della fede"
Padova, Cappella degli Scrovegni
foto Agenzia Arte e Colore

pag. 384-385 Mosaico (sec. VI)
scuola ravennate
Ravenna, Basilica di San Vitale
(particolari)

pag. 386 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 172 r

pag. 387 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 173 r

pag. 388 Dipinto su tavola
GIOTTO (c. 1266-1337) e scolari
"San Pietro in cattedra"
Roma, Pinacoteca Vaticana

Fregio del XXV canto
Miniatura (a. 1377)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 1080 - f. 36 r

pag. 391 Miniatura (a. 1335-1340)
scuola toscana
"Poëmata" di Convevole da Prato
Londra, British Museum
Ms. Royal 6.E.IX - f. 19 v

Miniatura (a. 1335-1340)
scuola toscana
"Poëmata" di Convevole da Prato
Londra, British Museum
Ms. Royal 6.E.IX - f. 20 r

pag. 393 Affresco
GIOTTO (c. 1266-1337)
"Allegoria della speranza"
Padova, Cappella degli Scrovegni
foto Agenzia Arte e Colore

pag. 394-395 Affresco
AMBROGIO LORENZETTI (?-c. 1348)
"Allegoria del Buon Governo"
Siena, Palazzo Pubblico
(particolari)
foto Bevilacqua

pag. 396-397 Dipinto su tavola
CIMABUE (c. 1240-1302)
"Cristo benedicente tra San Pietro
e San Giacomo Maggiore"
Washington, National Gallery

pag. 398-399 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 174 r

pag. 400-401 Dipinto su tavola
attribuito a ROGER VAN DER WEYDEN (c. 1400-1464)
"Giudizio Universale"
Beaune, Hôtel-Dieu
(particolare)



pag. 402 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 170 r

pag. 403 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 170 v; f. 171 v

pag. 404 Disegno (c. 1480-1490)
SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
La Commedia, Paradiso
Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato

Fregio del XXVI canto
Miniatura (inizio sec. XV)
scuola fiorentina tardo-gotica
"Breviarium secundum regulam Sancti Benedicti"
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Conv. Soppr. 457 - f. 334 v

pag. 407 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 172 r

pag. 408-409 Dipinto su tavola
LORENZO MONACO (c. 1370-c. 1425)
"Opere di misericordia"
Roma, Pinacoteca Vaticana

pag. 410-411 Dipinto su tavola
LORENZO MONACO (c. 1370-c. 1425)
"Opere di misericordia"
Roma, Pinacoteca Vaticana

pag. 412-413 Mosaico (sec. XII-XIII)
scuola bizantino-veneziana
"Giudizio Universale"
Torcello, Cattedrale
(particolare)

pag. 415 Miniatura (a. 1354)
scuola francese
"Breviari d'amor" di Matfré Ermengau
Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca
Ms. 2563 [Eug. F. 115] - f. 80 r

pag. 416 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 175 r

pag. 417 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 176 r

pag. 418 Mosaico (sec. XIII)
scuola bizantina
"Adamo ed Eva nel paradiso terrestre"
Venezia, Basilica di San Marco - Atrio
Cupola della Creazione e del Peccato originale

pag. 419 Mosaico (sec. XIII)
scuola bizantina
"La cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre"
Venezia, Basilica di San Marco - Atrio
Cupola della Creazione e del Peccato originale

pag. 420 Miniatura (sec. XIV)
scuola napoletana
"Bibbia latina" ("Bibbia Hamilton")
Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato

Fregio del XXVII canto
Miniatura (a. 1379)
PAOLO SOLDINI
"Psalterium"
Firenze, Museo San Marco
Ms. s.s. - f. 95 v

pag. 423 Dipinto su tavola
LORENZO VENEZIANO (metà sec. XIV)
"esù consegna le chiavi a San Pietro"
Venezia, Museo Correr

pag. 424-425 Dipinto su tavola
GIOVANNI DI PAOLO (c. 1399-1482)
"Redentore e Santi crociferi"
Parma, Galleria Nazionale
(particolari)

pag. 426-427 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a NICCOLÒ DA BOLOGNA
"Concordantia discordantium canonum" di Graziانو
Ginevra, Biblioteca Pubblica e Universitaria
Ms. Lat. 60 - f. 130 r; f. 102 r

pag. 428-429 Miniatura (sec. XV)
JEAN FOUQUET
"Livre d'heures d'Etienne Chevalier"
Chantilly, Museo Condé
Ms. 71

pag. 430-431 Miniatura (sec. IX-X)
scuola carolingia
"Liber astronomiae"
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Reg. Lat. 123 - f. 481 r; f. 464 r; f. 477 r

pag. 432 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 177 r

pag. 433 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 178 r



pag. 434 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 174 r; f. 174 v

pag. 435 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 175 r

pag. 436 Miniatura (sec. XV)
attribuita al "MAESTRO FRANÇOIS" e alla sua scuola
"De Civitate Dei" di Sant'Agostino
L'Aja, Museo Meermanno Westreenianum
Ms. 10. A. 11 - f. 326 v

Fregio del XXVIII canto
Miniatura (seconda metà sec. XV)
GUGLIELMO GIRALDI
"Biblia Sacra" ("Bibbia della Certosa")
Ferrara, Museo di Schifanoia
Ms. 1 - f. 63 r

pag. 439 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 179 r

pag. 440-441 Miniatura (inizio sec. XV)
scuola francese
"Livre de la propriété des choses"
di Bartolomeo l'Inglese
Cambridge, Fitzwilliam Museum
Ms. Fitz. 251 - f. 24 v; f. 28 r
Riprodotti con il permesso dei
Syndics del Fitzwilliam Museum

pag. 442 Miniatura (a. 1335-1340)
scuola toscana
"Poëmata" di Convevole da Prato
Londra, British Museum
Ms. Royal 6. E. IX - f. 6 v; f. 7 r

pag. 444-445 Affresco (sec. XI)
scuola romanica
"L'arcangelo Michele"
Sant'Angelo in Formis, Badia Benedettina

pag. 446 Mosaico (sec. XII)
scuola bizantina
"La raffigurazione dei Serafini"
Monreale, Duomo
(particolare)

pag. 447 Mosaico (sec. XII)
scuola bizantina
"La raffigurazione degli Arcangeli"
Monreale, Duomo
(particolare)

pag. 448 Dipinto su tavola
GUARIENTO (seconda metà sec. XIV)
"La raffigurazione dei Troni"
Padova, Museo Civico

pag. 449 Dipinto su tavola
GUARIENTO (seconda metà sec. XIV)
"La raffigurazione delle Virtù"
Padova, Museo Civico

pag. 450 Dipinto su tavola
GUARIENTO (seconda metà sec. XIV)
"La raffigurazione delle Potestà"
Padova, Museo Civico

pag. 451 Dipinto su tavola
GUARIENTO (seconda metà sec. XIV)
"La raffigurazione dei Principati"
Padova, Museo Civico

pag. 452 Mosaico
attribuito a COPPO DI MARCOVALDO (seconda metà sec. XIII)
"Giudizio Universale"
Firenze, Battistero di San Giovanni
(particolare)

Fregio del XXIX canto
Miniatura (seconda metà sec. XV)
GUGLIELMO GIRALDI
"Biblia Sacra" ("Bibbia della Certosa")
Ferrara, Museo di Schifanoia
Ms. 1 - vol. IV - f. 162 v

pag. 455 Miniatura (sec. X-XI)
scuola di Reichenau
"Salterio di Santa Elisabetta"
Cividale del Friuli, Museo Archeologico
Ms. CXXXVII

pag. 456-457 Miniatura (sec. XII)
scuola romanica dell'Italia centrale
"Biblia Sacra"
Perugia, Biblioteca Augusta
Ms. L. 59 - l. 1 r; f. 1 v; f. 2 r; f. 2 v

pag. 458-459 Miniatura (inizio sec. XV)
BELBELLO DA PAVIA e allievi
"Officium Beatae Mariae Virginis ecc."
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. Landau Finaly 22 - f. 37 v; f. 41 r

pag. 460-461 Mosaico (sec. XIII)
scuola bizantina
"Scene della creazione"
Venezia, Basilica di San Marco - Atrio
Cupola della Creazione e del Peccato originale

pag. 462 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 181 r

pag. 463 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 180 r



pag. 464- Disegno (c. 1480-1490)
465 SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
La Commedia. Paradiso
Berlino. Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato

pag. 466- Miniatura (sec. XV)
467 GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia. Paradiso
Londra. British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 182 r

pag. 468 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia. Paradiso
Londra. British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 177 v

Fregio del XXX canto
Miniatura (inizio sec. XV)
scuola fiorentina tardo-gotica
"Breviarium secundum regulam Sancti Benedicti"
Firenze. Biblioteca Laurenziana
Ms. Conv. Soppr. 457 - f. 334 v

pag. 471 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia. Paradiso
Londra. British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 183 r

pag. 472 Miniatura (sec. XI)
scuola bizantina
"Omelie sulla Vergine" di Giacomo Monaco
Parigi. Biblioteca Nazionale
Ms. Gr. 1208 - f. 162 r

pag. 473 Miniatura (sec. XI)
scuola bizantina
"Omelie sulla Vergine" di Giacomo Monaco
Roma. Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Gr. 1162 - f. 62 v

pag. 474- Dipinto su tavola
475 DUCCIO DI BONINSEGNA (c. 1255-1260-c. 1318-1319)
"La Maestà"
Siena. Museo dell'Opera del Duomo
(particolari)

pag. 476- Mosaico (sec. XII-XIII)
477 scuola bizantino-veneziana
"Giudizio Universale"
Torcello. Cattedrale
(particolare)

pag. 478- Dipinto su tavola
479 BEATO ANGELICO (c. 1387-1455)
"Adorazione dei Santi e degli Angeli"
Londra. National Gallery

pag. 481 Miniatura (sec. XI-XII)
scuola inglese, probabilmente di Canterbury
"De Civitate Dei" di Sant'Agostino
Firenze. Biblioteca Laurenziana
Ms. Plut. 12. 17 - f. 2 v

pag. 482 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia. Paradiso
Londra. British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 185 r

pag. 483 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia. Paradiso
Londra. British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 184 r

pag. 484 Miniatura (sec. XIV)
scuola giottesca
La Commedia. Paradiso
Venezia. Biblioteca Marciana
Ms. 276 Cl. IX - f. 74 v

Fregio del XXXI canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola lombardo-ferrarese
"Breviarium Romanum"
Parma. Biblioteca Palatina
Ms. Palat. 6 - f. 209 v

pag. 487 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia. Paradiso
Londra. British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 186 r

pag. 488 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia. Paradiso
Londra. British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 181 r; f. 181 v

pag. 489 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia. Paradiso
Londra. British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 182 r; f. 183 v

pag. 490- Dipinto su tavola
491 AMBRGIO LORENZETTI (1-c. 1348)
"La Maestà"
Massa Marittima. Palazzo Comunale
(particolari)

pag. 492- Dipinto su tavola
493 GIOVANNI DI PAOLO (c. 1399-1482)
"Il Paradiso"
Siena. Pinacoteca
(particolare)

pag. 494- Dipinto su tavola
495 attribuito al "MAESTRO DELLA CAPPELLA RINUCCINI"
(fine sec. XIV)
"Apparizione della Vergine a San Bernardo"
Firenze. Galleria dell'Accademia
(particolari di un polittico)

pag. 497 Dipinto su tavola
SIMONE DEI CROCIFFISSI (seconda metà sec. XIV)
"San Bernardo consegna la regola
ai suoi frati e alle sue monache"
Bologna. Pinacoteca Nazionale



pag. 498- Dipinto su tavola
499 GIOVANNI DI PAOLO (c. 1399-1482)
"Apparizione della Vergine a San Bernardo"
Siena, Pinacoteca

pag. 500 Miniatura (sec. XV)
scuola probabilmente francese
"Opere" di San Bernardo
Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio
Ms. II. 2207 - f. I v

Fregio del XXXII canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola di PACINO DI BUONAGUIDA
"Biblia Sacra"
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 2139 - f. 353 v

pag. 503 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 184 v

pag. 505 Affresco
PIETRO CAVALLINI (sec. XIII-XIV)
"Giudizio Universale"
Roma, Chiesa di Santa Cecilia in Trastevere
(particolari)

pag. 506- Dipinto su tavola
507 JACOBELLO DEL FIORE (c. 1370-1439)
"Incoronazione della Vergine in Paradiso"
Venezia, Galleria dell'Accademia
(particolari)

pag. 508- Mosaico (prima metà sec. XII)
509 scuola bizantina
Roma, Chiesa di San Clemente al Celio
(particolare)

pag. 510 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 189 r

pag. 511 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 187 r

pag. 513 Dipinto su tavola
SIMONE MARTINI (c. 1285-1344)
"L'Annunciazione"
Firenze, Galleria degli Uffizi

pag. 514 Mosaico (prima metà sec. VI)
scuola romana
"Cristo in gloria"
Roma, Basilica dei S.S. Cosma e Damiano
(particolare)

pag. 516 Miniatura (sec. XIV)
scuola napoletana
La Commedia, Paradiso
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 145 r

Fregio del XXXIII canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola di PACINO DI BUONAGUIDA
"Biblia Sacra"
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 2139 - f. 400 r

pag. 519 Miniatura (sec. XV)
GIOVANNI DI PAOLO
La Commedia, Paradiso
Londra, British Museum
Ms. Yates Thompson 36 - f. 190 r

pag. 520 Affresco
attribuito a un ignoto pittore spagnolo conosciuto
con il nome di "MAESTRO DE LIUSSANÉS" (inizio sec. XIII)
Vich, Museo Arcivescovile
(particolare del frontale di Llussa)

pag. 522- Mosaico
523 JACOPO TORRITI (fine sec. XIII)
"Incoronazione della Vergine"
Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore

pag. 524- Affresco
525 ALTICHIERO (a. 1330-1385) e JACOPO AVANZO
(seconda metà sec. XIV)
"Incoronazione della Vergine"
Padova, Oratorio di San Giorgio
(particolare)

pag. 526 Dipinto su tavola
attribuito a AGNOLO GADDI (dopo a. 1333-1396)
"Incoronazione della Vergine"
Londra, National Gallery
(probabilmente particolare di una pala d'altare)

pag. 527 Dipinto su tavola
BARTOLO DI FREDI (c. 1330-c. 1410)
"Incoronazione della Vergine"
Montalcino, Museo Civico

pag. 529 Dipinto su tavola
attribuito alla scuola di
AGNOLO GADDI (dopo a. 1333-1396)
"Vergine della Misericordia"
Firenze, Galleria dell'Accademia

pag. 531 Dipinto su tavola
attribuito alla scuola di
NARDO ORCAGNA (sec. XIV)
"Trinità"
Firenze, Galleria dell'Accademia
(particolare di un trittico)

pag. 532 Affresco
GIUSTO DE' MENABUOI (seconda metà sec. XIV)
"Dio in gloria"
Padova, Battistero del Duomo
(particolare)



Indice generale

Canto I	pag. 5
Canto II	„ 21
Canto III	„ 37
Canto IV	„ 53
Canto V	„ 69
Canto VI	„ 85
Canto VII	„ 101
Canto VIII	„ 117
Canto IX	„ 133
Canto X	„ 149
Canto XI	„ 165
Canto XII	„ 181
Canto XIII	„ 197
Canto XIV	„ 213
Canto XV	„ 229
Canto XVI	„ 245
Canto XVII	„ 261
Canto XVIII	„ 277
Canto XIX	„ 293
Canto XX	„ 309
Canto XXI	„ 325
Canto XXII	„ 341
Canto XXIII	„ 357
Canto XXIV	„ 373
Canto XXV	„ 389
Canto XXVI	„ 405
Canto XXVII	„ 421
Canto XXVIII	„ 437
Canto XXIX	„ 453
Canto XXX	„ 469
Canto XXXI	„ 485
Canto XXXII	„ 501
Canto XXXIII	„ 517
Bibliografia	„ 533
La cosmografia dantesca	„ 550
Indice analitico	„ 552
Indice delle illustrazioni	„ 561
Indice generale	„ 579